LA MULȚI ANI 1964!

Claudia Cardinale cunoscută spectatorilor romîni din filmele: Vîntul Sudului, Cartouche, Magistratul, Austerlitz și Rocco **interpretează un rol important în recenta creație a lui Visconti,** Ghepardul.

cinema

nr. 12

revistă lunară de cultură cinematografică

BUCUREȘTI — DECEMBRIE 1963



Una din puținele eroine-femei ale filmului *A treia repriză*, realizat de studiourile sovietice în regia lui Evgheni Karelov.



Cunoscutele povestiri ale lui Drda au fost transpuse pe ecran de cineaștii cehoslovaci. Cadru din noul film al Studiourilor din Barrandow *Povestirile lui Drda*.







Millie Perkins susține pe ecran rolul interpretat cu succes in teatru de Susan Strasberg: Anna Franck. Regia filmului american *Jurnalul Annei Franck* aparține lui George Stevens.

Regizorului spaniol L. Berlanga (coautorul strălucitului scenariu al comediei satirice *Bun venit, domnule Marshall*) îi datorăm noul film care va rula pe ecranele noastre, *Placido*.



Cadru din spirituala satiră a genului criminalistic, *Agatha, lasă-te de crime*.



PODUL

(Die Brücke)

O producție a studiourilor din R.F.G. după romanul cu același titlu de Manfred Gregor. Scenariul: Michael Mansfeld, Karl-Wilhelm Vivier cu colaborarea lui Bernhard Wicki. Regia: Bernhard Wicki. Imaginea: Gerd von Bonin. Muzica: Hans-Martin Majewski. Cu: Volker Bohnet, Fritz Wepper, Michael Hinz, Frank Glaubrecht, Karl Michael Balzer, Volker Lechtenbrink, Günther Hoffmann, Cordula Trantow, Wolfgang Stumpf.

REGATUL OGLINZILOR STRÎMBE

(Korolevstvo krivîh zerkal)

O producție a studiourilor din U.R.S.S. Scenariul: Vitalii Gubarev, cu participarea lui A. Arkadieva. Regia: Aleksandr Rou. Imaginea: Vasilii Duljev, Leonid Akimov. Muzica: Arkadi Filipenko. Cu: Olea Iukina, Tania Iukina, Tatiana Barîşeva, Anatolii Kubațki, Lilia Vertinskaia, Andrei Stepran, Gheorghi Millear, Andrei Fait.

PARAȘUTIȘTII

(Czerwone berety)

Scenariul: Jerzy Lutowsky și Albin Siekierski, după nuvela lui A. Siekierski „O jumătate de oră de prietenie". Regia: Pawel Komorowski. Imaginea: Krzysztof Winiewicz. Muzica: Wojciech Kilar. Cu: Marian Kociniak, Andrzej Szajewski, Jacek Domanski, Ryszard Sadowski, Romuald Szejd, Henryk Maruszczyk, Leonard Pietraszek, Boleslaw Smela.

JURNALUL ANNEI FRANCK

(The Diary of Anne Franck)

O producție a studioului din S.U.A. Cinemascop. Scenariul: Frances Goodrich și Albert Hackett după cartea: „Anna Franck: Jurnalul unei tinere fete". Regia: George Stevens. Imaginea: William C. Mellor și Jack Cardiff. Muzica: Alfred Newman. Cu: Millie Perkins, Joseph Schildkraut , Shelley Winters, Richard Beymer, Gusti Huber, Lou Jacobi, Diane Baker, Douglas Spencer, Dody Heath, Ed Wynn.

PLACIDO

Scenariu : L. Berlanga, R. Azcona, J.L.Colina și J.L. Font. Regia: Luis G. Berlanga. Imaginea: Francisco Sempere. Cu: Casto Sendra „Cassen", Jose Luis Lopez Vazquez, Elvira Quintilla, Manuel Alexandre, Mari Carmen Yepes, Amelia de la Torre, José Ma Cafarell, Xan Las Bolas, Laura Granados, José Alvarez „Lepe".

AGATHA LASĂ-TE DE CRIME

(Agatha, lass das Morden sein)

O producție a studiourilor din R.F.G. Scenariu : Franz Geiger, Stefan Gommermann Dietrich Haugk, Franz Marischka, Eva Anger, Franz M. Schilder, Wolfgang Schnitzler, Hans Schwedhart, Gottner, după o idee de K.P. Gillmann. Regia: Dietrich Haugk. Imaginea: Günther Senftleben. Muzica: Hans-Martin Majewski. Cu: Johanna von Koczian, Klausjürgen Wussow, Elisabeth Flickenschildt, Peter Vogel, Hans Dieter Zeidler, Wolfgang Kieling.

Premisele încrederii

cinema

INTERVIU

De vorbă cu MIHNEA GHEORGHIU, președintele Consiliului Cinematografiei

— În 1963 s-au prezentat spectatorilor 13 filme romînești. Unele din ele au constituit succese de prestigiu. Altele au contribuit la determinarea unui tablou foarte inegal. Cum apreciați acest fenomen?

— A greși este omenesc și e imposibil să dai numai capodopere. Din acest punct de vedere, inegalitatea valorică poate fi interpretată ca un fenomen „normal". Anomalia începe acolo unde acest punct de vedere acționează ca o frînă în promovarea unor metode și unui stil de muncă nou. Majoritatea lucrărilor slabe din această producție relativ recentă se datoresc lipsei de exigență a unora dintre lucrătorii noștri din studiouri și unei organizări necorespunzătoare cu posibilitățile reale și sarcinile cinematografiei naționale. Totuși, sistemul bandei rulante, valabil în alte ramuri de producție, nu se poate aplica în profesiunea aceasta, unde aptitudinile personale, atributele talentului și o întreagă serie de imponderabile vin să contribuie la inegalitatea recoltei noastre artistice. Un subiect insuficient aprofundat, un cuplu scenarist-regizor rău ales, o distribuție nefericită și multe alte asemenea erori cu efect întîrziat pot influența nefavorabil realizarea unui film. O tematică mai bine chibzuită, o planificare serioasă pe termen lung a portofoliului de scenarii, o selecție severă și înțeleaptă a realizatorilor și o îndrumare competentă pe parcurs, sînt de natură să remedieze cu succes asemenea neajunsuri. După LUPENI 29, după CODIN și TUDOR, alte filme ce urmează să apară pe ecrane atestă, evident, că ne aflăm într-un progres incontestabil. Există toate premisele pentru ca spectatorii noștri să aștepte cu bucurie și încredere noile filme romînești.

— Au fost cazuri cînd încă de la intrarea în producție a unui film se putea ști că el va fi mediocru. Cum se vor evita în viitor insuccesele previzibile?

— Este evident că tot ce poate fi prevăzut ca incertitudine este analizat cu luare-aminte și competență de artiștii și tehnicienii noștri, pentru ca drumul progresiv al cinematografiei naționale să înlăture obstacolele care ne-au mai păgubit, ca absența discernămîntului estetic și inerția aparatului de producție, obstacole care ne-au fost mai clare, ce-i drept, în vremea din urmă. În lupta pentru profesionalizarea mai avizată a lucrătorilor noștri — și în consecință pentru calitatea filmelor noastre —, Consiliul Cinematografiei, din care fac parte numeroși artiști și tehnicieni cu experiență din Studioul „București" și Studioul „Al. Sahia", precum și oameni de cultură din afara aparatului permanent, a inițiat un complex de măsuri a căror punere în practică dă rezultatele cele mai promițătoare. A fost întărită componența grupelor de creație cu regizori și scenariști valoroși, sporită exigența și responsabilitatea lor ca unități de creație și producție, a fost pusă în practică o metodă mai operativă de prospectare și promovare a scenariilor interesante, sistemul de calificare și premieri a fost îmbunătățit și se prevede o mai bună funcționare a bazei tehnice. Datorită noului colectiv de conducere pe ansamblul cinematografiei a fost cîștigată o conlucrare eficace a tuturor forțelor de care dispunem în arta și tehnica cinematografică, în industria și comerțul nostru de filme, pe direcțiile principale de atac ale planului anual și de perspectivă. Apare revista „CINEMA", a început să activeze Asociația Cineaștilor din R.P.R. și Comisia de dramaturgie cinematografică de pe lîngă Uniunea Scriitorilor, s-au deschis secțiile de cinematografie ale Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale", anul viitor organizăm primul Festival Național al Filmului, participăm la principalele manifestări internaționale cinematografice etc. Dacă în 1958 bilanțul numeric atingea abia 5 filme, în 1963 am dat publicului 13 filme, iar anul viitor 16, dintre care cîteva de mare anvergură. Inegalitatea valorică persistă încă și în recentele producții ale Studioului „București" și Studioului „Al. Sahia", dar ea mi se pare firească.

— Uneori producția cinematografică se judecă și în funcție de personalitățile regizorale pe care ea le afirmă.

— Din acest punct de vedere ați observat că în ultimul trimestru al anului 1963 s-au predat în rețeaua cinematografică lucrări artistice care aparțin celor mai diferite genuri, realizate în concepții regizorale ce evidențiază stiluri personale interesante. TUDOR a fost precedat de filmul LA VÎRSTA DRAGOSTEI, în care amprenta lui Francisc Munteanu e lesne de observat. Le vor urma, în curînd (aici neglijez calendarul), filmul lui Gopo PAȘI SPRE LUNĂ, frate bun cu S-A FURAT O BOMBĂ (deși întraltfel), ANOTIMPURI, seria de eseuri-reportaje ale lui Savel Stiopul, și filmul polițist PISICA DE MARE. E gata STRĂINUL, frumoasa evocare realizată de Mihai Iacob după romanul cunoscut al lui Titus Popovici, și ținem în rezervă, pregătite de dat oricînd în rețeaua cinematografică: UN SURÎS ÎN PLINĂ VARĂ — o suculentă comedie din mediul rural realizată de Geo Saizescu, DRAGOSTE LUNGĂ DE-O SEARĂ de Horea Popescu și COMOARA DE LA VADUL VECHI de Victor Iliu, de asemenea inspirate din viața satului de după Eliberare. Varietatea creatoare a regizorilor din ambele generații se menține ca o trăsătură dominantă și în filmele abia începute, ca NEAMUL ȘOIMĂREȘTILOR (Mircea Drăgan), PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR (Liviu Ciulei), ȘOSEAUA NORDULUI (Iulian Mihu) și MOMENTUL CARAGIALE (Jean Georgescu) sau TITANIC VALS (Paul Călinescu). Calitatea noilor scenarii deschide de pe acum perspectiva unor succese cinematografice vrednice de prestigiul internațional pe care ni l-am cîștigat. În această perspectivă, sperăm ca prima coproducție romîno-italiană, dedicată evocării lui Ovidiu, să ia calea de succes a lui CODIN. În tolba nădejdilor noastre păstrăm publicului și alte surprize plăcute, cu ocazia celei de-a 20-a aniversări a Eliberării.

— Folosiți des o expresie compusă: „arta și tehnica filmului". Vorbiți-ne despre „tehnica filmului" nu sub raport industrial sau mecanic, ci în sensul în care se discută despre „tehnica literară" — în calitate de scenarist al filmelor PORTO FRANCO și TUDOR.

— Ecranizarea romanului lui Jean Bart a fost pentru mine un fel de examen de admitere într-o zonă artistică de largi convenții și exigențe proprii. De o jumătate de veac încoace, în orice scriitor așteaptă un cineast, fiindcă educația noastră cinematografică este intrinsecă civilizației contemporane. Restul se învață, destul de repede și destul de ușor. Mai ușor decît a conduce un automobil, de exemplu. Pentru un scriitor care iubește și înțelege filmul, „secretele" scenariului cinematografic nu sînt o sperietoare. Viziunea cinematografică a acțiunii se dobîndește cu un minim efort. Dialogul de film, artă mai subtil legată de imagine, pune uneori probleme mai spinoase. Cred chiar că dintr-un scriitor pasionat de arta și tehnica filmului iese un scenarist mai bun decît dintr-un regizor de film fără har scriitoricesc. Există, bineînțeles, excepții.

În privința scenariului lui TUDOR, explicațiile se complică, deoarece am avut de clarificat, în vederea contactului cu spectatorul, nu numai asemenea chestiuni de specificitate tehnico-artistică, ci în primul rînd era vorba de a crea baza ideologică și argumentul dramatic al unei lucrări a cărei apartenență la genul istoric implică și dificultăți de altă natură: problema unei epopei cu ecouri în prezent, perpetuate de tradiția orală a poporului. Acumularea cantitativă a scenariului, care conține și cîteva lucrări de beletristică (un volum de poeme, un fragment de roman, un scenariu radiofonic și o piesă de teatru) mi-a răpit aproape zece ani. Apoi, o dată scenariul intrat în

producție, munca de finisare a continuat, umăr la umăr cu regizorul, cu actorii și cu echipa de filmare pînă la copia-standard a filmului. Cred că munca scenaristului e inseparabilă de activitatea studioului care i-o transpune pe ecran.

— Eliminînd din discuție orice idee de supremație, permanentele schimbări de raporturi între film și literatură dovedesc că în epoca noastră cele două arte sînt foarte utile una alteia.

— Nimic mai dificil și poate mai eronat decît de a acționa cu prejudecăți în această zonă atît de greu de definit. Interferența și utilitatea lor mutuală nu o pun la îndoială. Aici concepția estetică a realizatorului și formația intelectuală a spectatorului intervin cu arbitrarul lor inevitabil.

— Ați cunoscut mulți creatori de seamă ai literaturii și cinematografiei contemporane. Mărturiile lor în această privință trebuie să fie edificatoare.

— Da, dar acum douăzeci de ani, Laurence Olivier îl înțelegea pe Shakespeare nițel altfel decît astăzi și altfel decît îl înțelege acum Kozințev care face un HAMLET la Leningrad și în orice caz altfel decît l-a... actualizat în OFELIA un „nouvelle vague" reprezentat de Chabrol. Am vorbit cu Visconti despre Lampedusa, cu Geraldine Page despre interpretarea lui Tennessee Williams și cu De Santis despre Cehov, cu Richardson despre „furioșii" englezi, cu Colpi despre Panait Istrati și Mihail Sebastian și cu nenumărați scriitori despre cinematografie. Filmul a fost și va fi în centrul atenției tuturor. William Faulkner a scris scenarii și dialoguri de film, iar Jean Cocteau a fost și regizor. Un regizor american găsește în ELECTRA lui O'Neill altceva decît Cakoiannis în literatura strămoșilor săi. Exemplele se pot lega de Hemingway și Moravia care au furnizat excelente materiale creatorilor de filme. Dar și despre dramaturgi se pot spune atît de multe.

Acest flux și reflux necontenit dintre două arte surori nu este de mirare; există desigur între ele un „transfer de valori". El se anulează artistic cînd filmul „literaturizează" sau cînd literatura „filmează". Se pot aduce și aici argumente, pentru și contra.

— Iar în ceea ce ne privește?

— Nivelul culturii socialiste ne îndeamnă la îmbogățirea continuului filmelor romînești și prin ecranizarea unor opere literare valoroase, din trecut și din actualitate. Prin film, moștenirea literară clasică devine și mai mult un bun al maselor largi. Și-apoi, dacă „stilul cinematografic" a pătruns azi în literatură, iar multe proze scurte sau piese de teatru ni se înfățișează parcă de-a dreptul făcute pentru decupaj, fenomenul nu poate decît să ne bucure.

— În ultimul timp se vorbește de o „pătrundere" a literaturii în cinematografie, nu numai pe calea ecranizărilor, ci și prin însușirea de către cineaști a unor procedee și forme literare — de unde apariția cineromanului, de pildă.

— Nu atît formele, cît în primul rînd concepția partiturii este aceea care ne preocupă, acum și oricînd.

— „Transferul de valori" despre care vorbeați își dovedește însă și în cazul nostru utilitatea.

— Altfel nici nu s-ar putea. În efortul de ridicare a cinematografiei romînești la nivelul culturii noastre contemporane, urmărim să obținem concursul tuturor artelor.

Valerian SAVA

CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ

de J. PLAZEWSKI

ULTIMUL FESTIVAL AL ANULUI TOURS

La Tours, pe valea Loarei, s-a desfășurat ultimul festival al anului 1963 închinat după Oberhausen, Veneția, Manheim și Leipzig, genurilor cinematografice scurte.

„Le Grand Prix" a fost atribuit anul acesta filmului maghiar Tu de I. Szabo, un sublim sonet a cărui premiere demonstrează permanenta creștere a nivelului artistic atins de scurt-metraje în cinematografiile țărilor socialiste. La acest important festival internațional, țări ca Ungaria, Romînia, Cehoslovacia au fost reprezentate în mod strălucit de o serie de pelicule realizate în cele mai diferite genuri ale metrajului scurt, atrăgînd asupra lor atenția unui public deosebit de inteligent, convins că formele scurte ale filmului pot fi și ele artă, și încă cu „A" mare.

UN „ALLO HALLO!" RECEPTAT DE LUMEA ÎNTREAGĂ

Deși filmul de animație (desen și păpuși) a fost în minoritate la acest festival, ultima Scurtă istorie a lui Ion Popescu Gopo Allo Hallo! mi s-a părut prin sclipitoarea sa inovație plastică, imposibil de a avea vreo concurență. Folosind din nou figura omulețului care i-a adus creatorului său atîta slavă la numeroase festivaluri internaționale, Gopo a realizat de astă dată, la comanda UNESCO-ului, o foarte originală istorie a mijloacelor de comunicație ca formă de cunoaștere între oameni și de luptă pentru un țel comun: pacea. Cea mai ingenioasă secvență a acestui excepțional scurt metraj de animație mi s-a părut a fi antica mașină de scris egipteană: Se introduce în ea un uriaș obelisc de piatră și literele apăsate sapă în marmura ei hieroglife străvechi. Cred că numai o anumită autopastișă sesizată de juriu în această ultimă peliculă a lui Gopo nu i-a adus marele premiu, deși acest aspect al problemei poate fi ușor controversat: autorul și-a surprins pînă acum eroul în cele mai diferite ipostaze fără a epuiza toate posibilitățile, ba, din contră, convingîndu-ne tot mai mult de necesitatea unei întregi serii de filme scurte al căror personaj principal să fie „omulețul" lui Gopo.

În genul respectiv s-au mai remarcat Insectele, o excelentă peliculă a englezului Murakami și Două castele iscălit de italianul Bozzetto, care a și cîștigat, pentru desenul modern și efectele sonore neobișnuite, „Marele Premiu" al festivalului la genul animației.

ITALIENII — PRIMII ÎN DOCUMENTARUL CLASIC

De obicei, baza unor astfel de festivaluri o constituie filmul documentar. În acest domeniu, cel mai mare succes



l-au obținut italienii. O impresie deosebită a produs filmul lui G.F. Mingozzi — Fereastra, un studiu mut al neliniștii unui huligan condamnat recent la casa de corecție: privind prin fereastră la viața obișnuită a străzii, de care a trebuit să se despartă pentru mult timp, se trezește în el o chinuitoare nostalgie după libertate și poate chiar conștiința că nu a apucat cea mai bună cale. Nu avem de-a face cu un didacticism ieftin, deși filmul capătă un cert scop educativ. Cineaștii cehoslovaci au adus cu ei două documentare de succes, unul închinat campingului, altul vizitei duminicale la unul dintre cele mai aglomerate puncte turistice cehe Duminica la Hluboka.

La ei acasă, francezii, care au concurat cu cel mai mare număr de filme, s-au impus îndeosebi cu două pelicule:





Din nou duminică de J.Averty, un reportaj trist închinat duminicii pensionarilor dintr-un azil de bătrîni, și Zahăr amar de Le Masson care, prin metoda mult trîmbițatului „Cine-verité" realizează un ascuțit pamflet politic la adresa „miracolului" electoral provocat de reacțiune pe insula Reunion.

TELEVIZIUNEA ȘI ȘTIINȚA POPULARIZATĂ

Necesitățile micului ecran au dus în ultimii ani la apariția unui adevărat val al filmelor pentru televiziune. Din păcate, ceea ce s-a demonstrat la festivalul de la Tours convinge încă o dată că aici florile adevărate sînt și mai rare. S-a detașat ferm satira semnată de iugoslavul B. Mayer Ușile. O bună impresie a lăsat și parodia lui A. Kirsu Un om cumsecade, **fabricată din ilustrate vechi decupate și colate în înlănțuirea unei povestiri despre destinul unui mărunt șmecher, erou al „Legiunii străine".**

Participarea filmului de știință popularizată la un astfel de festival a fost întotdeauna contraversată. Se pare însă că excluderea unor astfel de filme din domeniul artei nu e ușor de făcut tocmai datorită formei artistice a multora dintre ele. O impresie puternică a produs introspecția de gen a francezilor Adînc în corpul omenesc, **o investigație cu ajutorul unei camere microscopice în tainele funcționării organismului uman. Pe un loc onorabil s-a situat filmul romînesc** O primăvară ca altele **de S. Nicolaescu, datorită colorului excepțional și procedeelor folosite pentru surprinderea apariției și mișcărilor unor flori filmate cu ajutorul unei camere speciale. Romînia a mai concentrat o dată atenția festivalului prin** Rădăcinile **lui Mirel Ilieșu, o ingenioasă ilustrare a muncii și creației unuia dintre cei mai interesanți sculptori transilvăneni, Vida Geza.**

În general, Tours 1963 n-a fost întru totul la înălțimea așteptărilor criticii cinematografice internaționale prezente în sala festivalului. Genul scurt, mai puțin supus servituților economice ar fi trebuit să se dovedească un teren fecund pentru îndrăzneala artistică, pentru idealuri înalte, pentru nonconformism. Pe acest fond, filmele țărilor socialiste (excluzînd poate peliculele prezentate de cineaștii sovietici și polonezi, care au dezamăgit) s-au bucurat de o primire bună, ceea ce dovedește progresul continuu al acestei arte în țările noastre.

★

P.S. La Tours, fotografii cu imagini din documentarele romînești, absolut imposibil de găsit. Păcat!

cinema

CRONICA

Pisica de mare

Filmele de factură așa-zisă „polițistă" au putut trăi aproape întotdeauna, numai certate cu acuratețea de expresie, uneori chiar cu arta scrisă cu majuscule, făcînd rețete bune indiferent de calitatea interpretării sau de cea a direcției de scenă. Un singur lucru se cerea să fie la înălțime: logica faptului de viață tratat, firescul înlănțuirii evenimentelor, verosimilitatea întîmplărilor înfățișate și, ceea ce le apropia de intrarea în templul artei, chiar dacă intrarea nu era decît prin ușa din dos, o ingeniozitate compozițională cît mai inedită și elevată. Deseori însă creatorii care își propuneau să investigheze tainele întortocheate ale senzaționalului, substituiau talentului abilitatea facilă, și acest lucru s-a produs pe o scară atît de largă încît s-a ajuns la compromiterea aproape iremediabilă a senzaționalului în artă. Excepțiile sînt evocate doar pentru a întări regula: Connan Doyle, creatorul nemuritorului Sherloch Holmes, transpus în atîtea întruchipări pe peliculă, romanele belgianului Simenon după care s-a turnat celebra serie de filme dedicate inspectorului Maigret (personaj imaginar interpretat de fiecare dată cu brio de inegalabilul Jean Gabin), ecranizările după povestirile Agathei Christie au înmulțit exemplele stimulative, ațîțînd pofta de pastișă pur comercială, ceea ce a dus la invadarea pieței occidentale cu filme de „hands up!" („mîinile sus") de calitatea cea mai îndoielnică. S-a mărșat abuziv pe o anumită preferință a publicului larg pentru acest gen de filme, dar efectul produs a devenit curînd invers celui scontat.

La noi popularitatea genului nu a fost grav alterată de producțiile puține, dar consecvent nesatisfăcătoare, ale filmului de „senzațional". *Secretul cifrului*, *Portretul unui necunoscut* și recentul *Pisica de mare*, flori mai rare în filmul romînesc decît comedia, sînt departe de a satisface numeric cerința publicului. Scenariile care își propun să atace teme ce ar putea sta la baza unor astfel de filme sînt, de cele mai multe ori, scrise la periferia literaturii ca și cînd unul din cele mai dificile genuri, solicitator de vastă și complexă fantezie, și mai ales de o logică de fier în ordonarea produsului imaginat, ar stimula cu exclusivitate improvizațiile.

Avînd la dispoziție un scenariu (scris de Volodia Popescu și Petre Luscalov) al cărui subiect prezenta la lectură o anume posibilitate de transpunere pe ecran, regizorul Gheorghe Turcu (autor al unor filme inegale ca *O mică întîmplare*, *Cu Marincea e ceva* și *Avalanșa*) ne-a oferit, o dată cu realul său pas înainte făcut prin *Pisica de mare* două certitudini: capacitatea sa de a „lucra" cu actorii (cel puțin trei din interpreții unor roluri principale ale filmului, Nicolae Sireteanu, Iurie Darie, Leopoldina Bălănuță se dovedesc a fi „la înălțime", regizorul știind să ceară actorilor autenticitate), și incapacitatea — raportată numai la cazul dat — de a face deplin clar, nealambicat, simplu și coerent, scenariul tratat. Transpunerea aceasta nu înseamnă o simplă tălmăcire a modalităților de redare pe peliculă a imaginilor literare, ci interpretare, tratare, filtrare prin concepția artistică regizorală a conținutului de idei din scenariul cinematografic. Uneori regizorul e nevoit să caute în stufărișul literar al unui scenariu, ca un pasionat și încercat vînător, viitoarea imagine de pe ecran prin mijlocirea căreia să poată vorbi clar, simplu, pe înțelesul spectatorilor săi. Alteori, imaginea îi e furnizată direct de scenarist și astfel tratarea specific cinematografică e mult facilitată. Acest lucru se petrece, în cele mai dese cazuri, cu filmul „polițist". A fost, de altfel, și cazul scenariului pentru filmul *Pisica de mare*.

Filmul semnat de Gheorghe Turcu e lucrat după legile genului, pe baza unei construcții algebrice în care acumularea și eliminarea necunoscutelor se face într-o progresie bine accelerată. Nu lipsește nici „suspense"-ul necesar, nici investigația psihologică în stare să dea manierei de tratare mai multă profunzime și soliditate artistică, dar, din păcate, fabulația povestirii și tălmăcirea ei cinematografică rămîne deseori tributară logicii. Logica, în adevăratul film polițist, e o chestiune *sine qua non*.

LIVIA GREGORIAN (ACTRIȚA LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ) ÎNMÎNEAZĂ INGINERULUI-ȘEF ALEXANDRU (REGRETATUL ACTOR N. SIRETEANU) UN DOSAR IMPORTANT.



MOMENT DE „SUSPENSE": „PESCĂRUȘUL" (VICTOR REBENGIUC) ESTE PUS LA ÎNCERCARE DE MĂNESCU (TOMA DIMITRIU) SUB SUPRAVEGHEREA REVOLVERULUI „MATAHALEI" (H. BOROȘ).

Ingeniozitatea construcției, împletirea intrigii, nu se pot realiza decît pe temeliile unei logici de fier. O singură fisură e permisă, cea care ne va duce spre deznodămîntul final. În *Pisica de mare* fisurile acestea sînt destul de numeroase. Aflînd abia pe ultimii metri ai peliculei cine se ascunde sub numele „pisicii de mare", spectatorul pornește la reconstruirea subiectului parcurs și descoperă o suită de semne de întrebare la care scenariștii și regizorul n-au dat un răspuns deplin satisfăcător. Substituit unei notorietăți științifice romînești, cu muncă de răspundere într-un domeniu de activitate tehnică importantă, falsul inginer Alexandru nu putea fi atît de novice într-ale științei încît să nu observe că planurile secrete, aflate numai în seiful său, fuseseră, prevăzător, înlocuite cu altele false, care nu mai dădeau coordonatele „minelor albastre". Nu ne e mai ușor să înțelegem de ce însuși „inginerul" Alexandru trebuie să vină în toiul nopții (el e cel de-al doilea fotograf nocturn) cu lanternă și blitz minuscul, în instituția la care lucrează ziua, în propriul birou, pentru a fotografia documentele secrete din seiful său, cînd lucrul acesta l-ar fi putut face oricînd, comod, fără riscul de a fi prins de un simplu paznic (dar scenariul lasă acces liber oricui, chiar și în toiul nopții într-o instituție.

La fel poate fi chestionată logica desfășurării acțiunii în secvențe ca cea a deplasării la Constanța — apariția nemotivată a logodnicului criminal (Iurie Darie) în timp ce Livia Gregorian (Leopoldina Bălănuță) se afla la prima întîlnire cu falsul „Pescăruș" (Victor Rebengiuc) comica — arestare a adevăratului „Pescăruș" (Dorin Dron) cu ajutorul unui întreg autobuz de pasageri care scot pașnic de prin buzunare pistoale moderne; trimiterea de către bandă a primului fotograf nocturn cu scopul de a fi prins și a abate lucrătorii securității de stat pe o cale falsă (de unde certitudinea că el nu își va divulga acoliții?) etc, etc.

Cu puține excepții (descărcarea vasului, fuga spionului pe trenul în mers, cîteva cadre din cursa vaporului și secvența concertului pe banca din Mamaia în care se realizează o suită de portrete de certă valoare plastică) imaginea semnată de Jean Pierre Lazar e medie.

Muzica lui Tiberiu Olah reușește să susțină deseori o imagine care prin ea însăși n-ar rezista prea mult pe ecran. Compozitorul realizează o muzică de film plină de specific în sensul bun al cuvîntului.

Interpretarea se bucură de participarea cîtorva actori de prestigiu: regretatul artist Nicolae Sireteanu face în rolul inginerului Alexandru o adevărată creație, diapazonul expresiei sale cinematografice atinge în unele cadre — cel al demascării — adevărate culmi. Păcat că ultimul rol interpretat de el în film n-a fost mai substanțial și mai logic din punct de vedere dramaturgic. Leopoldina Bălănuță debutează în film după o serie de succese pe scenă. Actrița dovedește că va da mult în film, mai ales dacă va fi distribuită în roluri care să se potrivească datelor fizice și vîrstei. Iurie Darie creează un portret inedit. Junele prim din *Alo, ați greșit numărul!* și *Post-restant* ne demonstrează complexitatea talentului său cinematografic, pe o gamă nouă. Victor Rebengiuc, sobru, auster cum îi cerea rolul, dar prea rece, uneori plat, lipsit de profunzime, de acea căldură și forță interioară cu care ne-a obișnuit în teatru, nu depășește portretele din *Cinci oameni la drum* și *A fost prietenul meu*. Colea Răutu, Toma Dimitriu, Dorin Dron și H. Boroș se achită onorabil în roluri lipsite de o mai amplă substanță dramatică.

Cu un scenariu mai bine pus la punct, cu o regie pretențioasă față de înlănțuirea logică a acțiunii, am fi putut face din *Pisica de mare* un succes veritabil. Publicul care apreciază astfel de filme ar fi ieșit din sălile cinematografelor unde rulează *Pisica de mare* ceva mai entuziast.

Răzvan POPOVICI

Scenariul: DIMOS RENDIS

Regia: ANDREI BLAIER

Imaginea: ALEXANDRU DAVID

Casa neterminată

1. „O vîrstă a dragostei" matură, în care eroii își găsesc trainice, generoase aspirații comune.

Pe străzile Bucureștiului, drapate fastuos cu lumini autumnale, se realizează filmul *Casa neterminată*. Scenariul scris de Dimos Rendis (coautor, alături de Ioan Grigorescu, al filmului *Străzile au amintiri*) va fi transpus pe peliculă de către regizorul Andrei Blaier și operatorul Alexandru David. Scenografia filmului e asigurată de Elena Forțu. Regizor secund: Hristu Poluxis.

●

Distribuția:
Lia: Valeria Seciu
Andrei: Valeriu Săndulescu
Petre: Alexandru Repan
Meșterul: Sandu Sticlaru
Băiatul de la cantină: Ștefan Tăpălagă.

În figurație: studenți cubanezi care studiază în Romînia și tînărul și talentatul interpret de muzică ușoară, Aurelian Andreescu.

●

Vom prefera, în locul relatării unor aspecte de la filmări (totdeauna, la orice film, interesante), să povestim cu cuvintele noastre ideile pe care autorii *Casei neterminate* vor să le insuflețească.

Filmul își propune să pledeze pentru cunoaștere, pentru descifrarea în viața cotidiană a acelor mijloace subtile de investigare care ne îngăduie să descoperim și să ne descoperim; *Casa neterminată* e (într-un fel) o replică la filmul lui Francisc Munteanu, *La vîrsta dragostei*. Nu e de-ajuns — par să spună realizatorii săi — să colinzi cu iubita, braț la braț, străzile unui oraș minunat, într-un decor văratic, pentru ca iubirea să capete trăinicie, nu e de-ajuns să te oprești la trăsături exterioare, de loc determinante pentru a-l sili astfel pe spectator să facă exact ceea ce tu, artist, n-ai făcut: să generalizezi creator. Trecem un examen perpetuu în fața celor care ne înconjoară și nu trebuie să nesocotim acele gesturi, întîmplări, deprinderi care ni se par lipsite de importanță, ele ne condamnă ori ne justifică.

Narațiunea filmului e numai în aparență simplă. Eroii sînt trei (totuși nu e un film de „triunghi"), personajele episodice sînt, și ele, foarte puțin numeroase. Lia, studentă la unul din institutele capitalei, are un prieten, pe Petre, cu care urmează să se întîlnească. Neputînd veni la întîlnirea cu Lia, Petre îl „deleagă" pe colegul lui, Andrei, să-i țină tovărășie fetei pînă cînd se va întoarce, vreme de cîteva ceasuri. Lia și Andrei străbat străzile, fără să se cunoască și ajung pe un șantier unde se află un bloc în construcție. E „casa neterminată". Ei o vizitează, și totul în această casă capătă o aură simbolică, un suflu plin de poezie îi mînă pe cei doi să caute, să cerceteze, să

viseze. Casa e însăşi lumea, alcătuită după legi sigure, lumea vie. Ei imaginează în încăperile goale episoade posibile, anticipează viaţa oamenilor, încearcă să aducă între pereţii deocamdată pustii, căldura vocilor umane. Nu se privesc, ori nu ştiu să se privească încă, dar caută cu înfrigurare în jur, se oglindesc în însuşi obiectul cercetărilor lor, în casa neterminată, casa pe care meşterii o vor părăsi în curînd.

Cînd ultimul etaj va fi gata, cînd acoperişul va fi potopit de soare, contururile casei vor închipui, sobre, un adevărat univers. Investigaţiile singulare o dată încheiate, cei doi îşi confruntă gîndurile, senzaţiile, impresiile şi, uimiţi, se descoperă, îşi dau seama că au parcurs într-un timp uluitor de scurt etape de viaţă neapărat necesare, îşi dau seama că au izbutit să comprime timpul. Al treilea personaj în aceste scene, alături de Lia şi de Andrei, e *strada*, cu freamătul ei, cu imaginile ei schimbătoare. Ea domină peisajele, le animă, e o prezenţă mereu plină de surpriză. Şi e în acelaşi timp un cristal dur în care mişcări, culori, sunete, se răsfrîng, se caută, se întregesc. Viaţa, dragostea, moartea, mîhnirea, bucuria, surîsul, speranţa, încrederea, toate se regăsesc în acest magic cristal.

Cam atît despre acţiunea filmului. Nu-i este îngăduit reporterului să povestească amănunţit un film care trebuie să aibă nota sa de mister, dar — în cazul nostru — nu e mai puţin adevărat că „Neterminata" cuplului Rendis-Blaier nu are o foarte precisă desfăşurare a naraţiunii; ceea ce au urmărit autorii (şi ceea ce le dorim să izbutească) este exprimarea sintetică, metaforică. Poet strălucit, Rendis a oferit regizorului toate premisele pentru a întreprinde o reconstituire poetică a realităţii. Şi e urmărită acea poezie intimă a vieţii, străină de peisaje decorative, care transfigurează, care conduce, prin cristalizare, la emoţie.

Încă o dată, Bucureştiul devine teatrul... unui film, încă o dată oraşul nostru e martor dinamic al unor povestiri cinematografice (În *La vîrsta dragostei* la care ne-am mai referit sînt secvenţe remarcabile în care Bucureştiul „joacă" admirabil).

Pentru rolul Liei, a fost preferată o studentă a Institutului de teatru, o fată de o delicată frumuseţe, cu capacităţi evidente de interiorizare. Şi interpretul rolului Andrei e un debutant — student la acelaşi institut — şi amîndurora li se adaugă Alexandru Repan (Petre) care e şi el la primul film. (A mai apărut, nu-i vorbă, în *Vacanţă la mare*, dar...)

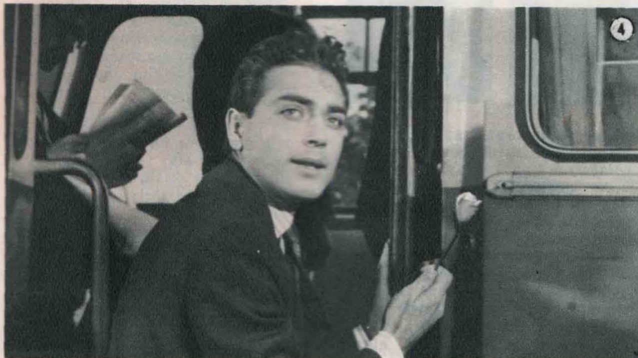
Aşteptat cu îndreptăţit interes, *Casa neterminată* are toate şansele să devină un film interesant, dezbătînd probleme majore ale epocii, un poem al cunoaşterii.

Gheorghe TOMOZEI



2. Andrei Blaier într-un moment de filmare pe străzile bucureştene.







3. „Strada" joacă un rol dramatic important în acţiunea filmului.

4. Oare va păstra, Petre dragostea Liei?

5. Protagoniştii Casei neterminate: **Lia (Valeria Seciu), Andrei (Valeriu Săndulescu), Petre (Alexandru Repan).**

cinema

ŞANTIER

LUCIAN PINTILIE tînărul regizor de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", îşi face debutul în cinematografie realizînd filmul *Duminică la ora 6*, după un scenariu de Ion Mihăileanu. (Debutul ca regizor independent, fiindcă intrarea în producţia de filme şi-a făcut-o încă de anul acesta, lucrînd ca regizor secund al lui Victor Iliu, la filmul *Comoara de la Vadul Vechi*).

— E o poveste de dragoste din timpul ilegalităţii. Eroii sînt utecişti. El e muncitor, ea... nu avea profesie în scenariul literar, dar va avea, în film. Trebuie să fie studentă, după părerea mea. Urmăresc tragismul acestui cuplu, ideea sacrificiului uman. Eroii sînt în stare să vadă limpede viitorul, dar nu au de loc siguranţa că măcar unul din ei va vedea ziua de mîine. Nu vreau un film frescă, atotcuprinzător şi larg descriptiv, ci unul în care destinul individual al eroilor să fie strîns legat de viaţa socială.

MIRCEA MUREŞAN realizatorul filmului *Partea ta de vină*, se pregăteşte pentru un film poliţist *Nu învie fantomele*. La scrierea scenariului a participat şi regizorul, alături de scriitorul Haralamb Zincă, autorul romanului „Sfîrşitul spionului fantomă", care a oferit ideea de plecare.

— Filmul poliţist e un gen în care se pot exersa toate posibilităţile expresive ale cinematografiei. Mă voi strădui să realizez o atmosferă aparte, utilizînd filmări pe ceaţă şi pe ploaie reală, mişcări de aparat speciale, îmbinînd mişcările obişnuite pe orizontală cu mişcările mai puţin obişnuite pe verticală, ceea ce va contribui la realizarea unui ritm dinamic.

Subiectul? Despre subiectul unui film poliţist nu se poate vorbi înainte de premieră.

GHEORGHE VITANIDIS regizorul filmului *Post-restant*, se află în perioada de pregătire a filmărilor pentru *Plaja fierbinte* (sau *Gaudeamus igitur*). Scenariul aparţine scriitorilor Mircea Zaciu şi Vasile Rebreanu.

— Filmul e inspirat din viaţa adolescenţilor care au terminat liceul şi îşi aleg drumul în viaţă — ne spune regizorul. Acţiunea se desfăşoară în oraşelul studenţesc de la Cluj, începe cu cîteva zile înainte şi se termină la cîteva zile după examenul de admitere în facultate.

Eroul filmului pierde examenul de admitere şi ideea noastră este următoarea: omul, dacă a pierdut un examen azi, e important să nu-l piardă şi pe cel de mîine. În fiecare zi, în tot ce facem, noi dăm de fapt un examen. E foarte posibil, de pildă, să iei examenul la facultate şi să pierzi examenul în faţa vieţii, în faţa oamenilor. Cel care pierde în film examenul de admitere nu are suficiente resurse sufleteşti ca să continue o existenţă demnă şi riscă să piardă şi examenul următor.

Toate rolurile candidaţilor vor fi interpretate de studenţi.

LA ORDINEA ZILEI: SCENARIUL

1 ION POPESCU GOPO — A PATRA GENERAȚIE

2 H. ROHAN — LIMBA ȘI CLOPOTUL

3 ION BĂIEȘU — UN ȘOFER MI-A POVESTIT

cinema DISCUȚII

1

Întîi au fost *tehnicienii*, ei au inventat cinematograful, filmînd prin 1880 zborul unor păsărele. Pe vremea aceea scenariștii își scriau liniștiți romanele... Mai tîrziu a apărut o nouă „generație" a cinematografiei, *producătorii*. Aceștia au început să cumpere pentru filmele lor întîi tehnicieni, apoi regizori, actori și oameni cu idei. Cam prin vremea aceea scenariștii au început a scrie cinema cu C mare. Cu timpul, cinematograful a dat viață *vedetelor*; actori-vedete și regizori-vedete, „un film cu"... „un film de"... Scenariștii scriau pe hîrtie memoriile și capriciile acestor vedete pentru care se făceau filme.

Deodată, scenariștii au descoperit că ei nu sînt scriitori și atunci și-au creat un nume nou: *scenarist*. Așa s-a născut cea de-a patra și cea mai importantă generație a cinematografiei.

Astăzi este limpede pentru toată lumea că ceea ce dă valoare și calitate unui film este bogăția conținutului, stilul și originalitatea scenariului. Tot astăzi trăim o epocă de eforturi insistente din partea producătorilor și tehnicienilor care vor să înlocuiască importanța unui scenariu valoros cu superproducții costisitoare, fastuoase, cu ecrane din ce în ce mai largi, cu sunete din ce în ce mai stereofonice, cu culori din ce în ce mai colorate... Vom vedea. Eu mă declar de partea generației a patra, a scenariștilor, a filmelor de idei.

La început scenariștii făceau totul, de multe ori se confundau cu regizorii. Dimineața se concepea subiectul și seara filmul era gata de proiectat pe ecrane. O dată cu evoluția cinematografului a apărut și diviziunea muncii. Scenariștii se despart de regizori — tocmai pentru a-i ajuta, pun bazele și fixează normele noii lor meserii. S-a stabilit astfel că există trei feluri de scenariști. Unii care scriu *opere inedite*, construite special pentru ecran, alții care fac *adaptări* pentru ecran după lucrări literare și alții care scriu *dialoguri*. Sînt unii scenariști care pot realiza toate trei operațiile la un loc sau numai separat — aceștia sînt foarte talentați sau egoiști. Cei talentați cunosc foarte bine cele trei diviziuni ale muncii la un scenariu, cei egoiști *cred* că le cunosc și se manifestă puternic în special acolo unde nu există prea multă cunoaștere în procesul de producție cinematografică. Noroc că scenariști talentați sînt foarte mulți — egoiști nu cunosc, poate nici nu există.

În afara diviziunilor de mai sus, mai există în cinematografie *autori* de cinema, autori ale căror scenarii se scriu cu cerneală și cu aparatul de filmat. Scenariile lor aproape nu pot fi scrise sau sînt incomplete fără imaginea filmată.

Mi-e teamă că tot ce mă strădui eu să scriu aici e de mult cunoscut. O slăbiciune pentru „scurte istorii" m-a făcut să le repet.

Dacă opera unui scriitor se termină în peniță, atunci lucrarea sa e *literatură* și, dacă vrem să facem film din ea trebuie neapărat *adaptată*. Sînt filme fără dialoguri; mulți le confundă cu filmele mute, uitînd inserturile scrise între scenele vechilor filme. Filmele fără dialoguri sau cu dialoguri puține au și ele la bază un scenariu. Dacă lucrarea abundă în dialoguri — este teatru pe scenă sau la radio; mai puține dialoguri, totuși multe, este televiziune; pentru film trebuie scrise dialoguri puține și altfel.

Cred că nimeni nu pune la îndoială că toate aceste *operații de lucru* sînt cu totul *subordonate conținutului* fără de care scenariul sau filmul nu există. Sînt și încercări condamnabile, așa-zise filme abstracte sau spontane, fără scenarii. Oricît s-ar ascunde autorii, lucrările lor au o construcție, un fond (pozitiv sau negativ) de la care pleacă, pe care se străduiesc pe drum să-l ascundă, să-l distrugă — dar niciodată nu reușesc.

Cîteva cuvinte despre colaborare. Sînt cupluri de scenariști celebri ca Prévert și Carné, Capra și Riskin, Ford și Nicholls, Becker și Very care au dat filme excelente. Sînt scenariști ca Pagnol, Clouzot, Marcel Achard sau scenariști și autori ca Méliès, Chaplin, Stroheim, René Clair și mulți alții care, de asemenea, au creat opere nemuritoare. Sînt scriitori care au părăsit condeiul și scriu direct cu fîșia de lumină a cinematografului. Oricum se pot realiza filme: în doi, trei sau de unul singur; aceasta



nu se poate organiza, colaborarea trebuie pornită de la *cei ce vor să colaboreze*.

Am auzit că cinci scriitori vor depune la studioul București un scenariu colectiv compus din cinci schițe scrise de fiecare autor separat! În general, scriitorii noștri nu prea vor să colaboreze, iar dacă colaborează, imediat după terminarea unui film de succes se despart.

Aș dori să închei amintind că cel mai important pentru un autor este să-și aducă aportul său personal în artă. Originalitatea, acest cuvînt care face să tresară pe voluntarii apărători ai modestiei, originalitatea scormonitoare care să preia bogățiile specifice artistului popular.

Există un fel de a rîde, de a gîndi, de a privi, caracteristic poporului nostru. Să facem filme polițiste, dar altfel decît americanii sau francezii, să facem filme muzicale sau biografice, dar altfel decît am văzut, să facem filme romînești, care să se simtă să sînt romînești nu numai după costume, decoruri, muzică sau vorbe, ci mai ales după caracterul nostru popular. Aș vrea ca filmele noastre, indiferent dacă sînt comedii, filme sportive sau drame, să aibă acea trăsătură specifică care să caracterizeze calitatea cinematografului romînesc, așa cum fac filmele italienești sau sovietice.

Publicul nostru este un foarte bun cunoscător de filme. Privim, minunîndu-ne, cum apreciază sau respinge un film în premieră. Noi, lucrătorii din cinematografie, trebuie să ținem seama de public, să-i oferim filme de calitate, și calitatea pornește de la scenariu.

2

Are dreptate Al. Mirodan. Orice s-ar spune, filmul este al regizorului. Și dacă reiau ideea nu o fac numai pentru a o susține. E vorba de faptul că aceasta schimbă fața problemei și aduce în centrul discuției despre scenarii, regizorul!

Scenariul este pentru regizorul-artist (nu meșteșugarul, omul care cunoaște doar tehnica filmării, a decupajului, alegerii locurilor de filmare, lucrului cu actorii, manevrarea camerei etc.) *motivul de impuls* al inspirației sale. Dacă un scenariu izbește ca o limbă de clopot pereții de bronz ai personalității sale artistice, dangătul scos de această izbire se va auzi neapărat pe platou amplificat, va pune în mișcare febrilă întregul aparat artistic și tehnic, se va auzi din ce în ce mai puternic și mai înalt pînă la sfîrșitul filmării, va fi reluat, oridecîteori filmul va rula pe ecrane. Limba clopotului poate fi și de tuci, clopotul trebuie să fie neapărat de bronz, de bronz de cea mai profundă rezonanță.

Intențiile mele ar fi trădate dacă s-ar trage concluzia că scenariul e un fel de semiprodus. Comparația cu limba de tuci și clopotul de bronz urmărește să stabilească, obiectiv, indiferent de susceptibilități, aceste raporturi, fără a pleda pentru pasivitatea scenariului. Limba de tuci în sine nu reprezintă nimic fără mișcare. Nu interesează din ce și cum e făcută, interesează de ce forțe potențiale dispune pentru a produce un sunet frumos, ce „greutate" are. Aici discuția se disjunge, ne aflăm exclusiv față în față cu scenaristul, iar acesta față în față cu realitatea.

Nu mă întind aici în înșiruirea unor teme. Ce se cere, se cam știe și s-au făcut în articolele precedente destule propuneri interesante. M-aș opri la o problemă mai generală, și anume la modul cum se reflectă efortul de construcție, munca, munca-erou principal al unor filme de actualitate.

Ca și în reportaj, și în viziunea unor oameni ai filmului, face corp comun cu prejudecata ideea că pentru a înfățișa oamenii trebuie estompate cît mai mult relațiile lor cu datele concrete ale muncii. Altfel cum s-ar explica absența din aproape toate filmele noastre despre viața șantierelor, a însuși *scopului* prezenței oamenilor acolo? În *A fost prietenul meu* accentul cade pe ceea ce se numește îngust viață personală. Pentru a răspunde unui gust îndoielnic, se introduce o idilă, iar munca e redată prin panoramice (în genere macarale sau excavatoare profilate pe cer) sau prin detalii, prim-planuri atît de lipsite de orice dramatism, încît artificialitatea sare în ochi.

Întrucît nu ar fi captivant pentru spectator și întrucît nu ar oferi material unui film pasionant din toate punctele de vedere, istoria construirii unei hidrocentrale? Ne amintim cu emoție de filmul dedicat constructorilor orașului Komsomolsk de pe Amur. Prin 1936 a rulat un film, cred că de producție americană, cu Tyrone Power în rolul principal, despre construirea

Canalului de Suez. Filmul a prezentat interes tocmai acolo unde era vorba de marile dificultăţi pe care le-au avut de învins constructorii. Reţin o scenă a uraganului care a măturat literalmente toate instalaţiile şantierului, rezervoare de combustibil răsturnate, oameni luptînd cu nisipul care-i îngropa, inginerul, rănit, organizînd apărarea în faţa calamităţii. Şi habar nu am cum arăta femeia pe care o iubea, nici scenele de amor, nici în ce a constat „viaţa sa personală".

Kaneto Shindo în *Insula* nu s-a sfiit, şi după părerea mea în asta rezidă măreţia filmului, să arate cu o luciditate analitică copleşitoare, prin filmarea aproape documentară a acelui dute-vino după apă, în ce constă sublimul tragic al Sisifului contemporan. Fără această insistenţă asupra muncii oamenilor de pe insulă, mă îndoiesc că filmul ar fi atins culmile pe care le-a atins. Redusă la o judecată primitivă, acolo ar fi fost vorba de irigări şi de tehnica procurării apei.

La gospodăria colectivă din Liman, Dobrogea, acum cîţiva ani, într-o iarnă (pentru a nu stînjeni muncile agricole), colectiviştii au mutat literalmente un deal, l-au desfiinţat de pe faţa pămîntului pentru a face un baraj, datorită căruia s-a rezolvat problema apei în această regiune. Nu este aceasta tema unui film care ar conţine toate premisele unui film bun şi care ar



răspunde şi misiunii educative a cinematografului? Pe şantierul unei conducte, două grupuri de constructori au pornit în acelaşi timp săpăturile, urmînd să se întîlnească într-o anumită zi şi într-un anumit punct. Cele două grupuri s-au angajat într-o întrecere. De ritmul de înaintare depindea dacă întîlnirea va avea loc la punctul prevăzut în calcule sau mai aproape de unul dintre grupuri, ceea ce marca victoria. Curînd s-a precizat că ritmul era mai mare într-o parte. Dar o ploaie torenţială a făcut să se scurgă înapoi, sub formă de mîl, pămîntul săpat pe cîţiva kilometri. Munca a fost reluată cu mai multă însufleţire, printr-o nouă dispunere a forţelor care a asigurat în acelaşi timp înaintarea de la locul unde s-a produs calamitatea, mai departe. Întîlnirea a avut loc la vreun kilometru de punctul stabilit, în favoarea celuilalt grup. Întrecerea n-a fost cîştigată de nici unul dintre grupuri. Balotaj. De aici înainte, cu puţină fantezie se poate imagina cum s-au stabilit învingătorii la serbarea care a avut loc şi unde grupurile s-au întrecut la sport, la cîntece şi dansuri.

Pornind de la o astfel de întîmplare se poate face un film foarte bun sau un film foarte prost. Afirm ferm că asta depinde mai mult de regizor decît de scenarist. Filmul italian *Cursa de 100 de kilometri* putea de asemenea să iasă foarte prost, şi dacă nu a ieşit aşa (fără a fi mai mult decît pretinde), aceasta se datoreşte vervei regizorului şi autorului de dialoguri; ca scenariu, nu însemna mare lucru.



Mai presus de orice (discuţii, păreri contradictorii, nepotriviri de temperamente şi stiluri etc.) *trebuie scrise, efectiv, scenarii, cît mai multe scenarii.* În primul rînd trebuie scrise scenarii *despre actualitate*, pentru că, dacă stăm să ne gîndim, mai toate succesele cinematografiei noastre au fost obţinute cu filme mai mult sau mai puţin istorice, cele cu tematică de actualitate fiind cam văduvite artisticeşte. Am, de asemenea, convingerea că e incomparabil mai simplu să faci un film istoric (din punct de vedere al scenariului, în primul rînd), decît unul despre oamenii contemporani. Spectatorul va fi dispus oricînd să creadă nişte situaţii nu prea fireşti dacă sînt puse în spinarea lui Ştefan cel Mare, dar nu mai „înghite" nişte lucruri anapoda puse pe seama unor oameni care trăiesc în aceleaşi vremuri



cu el şi pe care îi cunoaşte destul de bine. Aici spectatorul te judecă foarte necruţător şi pe loc, tot ce e artificios şi neveridic îi dă acea stare fizică care se exprimă prin expresia „mi se face pielea de găină" cum a spus o dată cineva, în gura mare, după ce a văzut un film prost.

După părerea mea, cel puţin şaizeci la sută dintre filme ar trebui să fie despre actualitate. Se pot ecraniza romane şi nuvele, dar se pot scrie nenumărate scenarii interesante despre fapte deosebit de interesante din viaţa de azi. Personal, mă gîndesc la un ciclu cinematografic despre marea epopee a colectivizării agriculturii. Aş începe cu un film (şi ce film ar putea ieşi!) despre Lazăr de la Rusca, eventual un poem cinematografic pe versurile lui Deşliu. Un scenariu teribil de film poate povesti într-o singură seară Maria Zidaru, cunoscuta preşedintă din Păuleşti, biografia ei fiind aceeaşi cu a gospodăriei colective.

Există un Erou al Muncii Socialiste care e bun prieten cu mulţi scriitori şi ziarişti, se cheamă Ştefan Tripşa şi e maistru oţelar la Hunedoara. Tripşa mi-a povestit (şi a povestit, cred, la mulţi alţii) o istorie cu o metodă nouă în repararea cuptoarelor, dar nu ceva tehnicist, din care nu pricepi nimic, ci un conflict de care au atîrnat prestigiul şi munca lui, o întîmplare care s-a petrecut în numai cîteva zile şi nopţi.

Se scrie foarte des prin ziare despre spiritul eroic al oamenilor muncii, sînt întîmplări şi conflicte extrem de puternice în realitate, care parcă sînt făcute anume pentru film. Nu de mult, un şofer mi-a povestit epopeea foarte dramatică şi poetică a unui grup de geofizicieni care au făcut explorări prin munţii Vrancei. Un consătean mi-a relatat o istorie despre constructorii unei linii de înaltă tensiune, linie care a trebuit să traverseze nişte munţi. (Oricine vrea să scrie scenarii pe ideile de mai sus, le stau la dispoziţie cu informaţii suplimentare, total dezinteresat.)

Desigur, o întîmplare nu e suficientă pentru un film, dar cîte caractere şi destine de eroi contemporani nu pot servi ca modele pentru filme! Iată cîţiva care merită să fie „cercetaţi":

— Triţă Făniţă, fost director al unuia dintre cele mai bune gostaturi din ţară, acum avînd o muncă de răspundere.

— Sabri Emurla, preşedintele G.A.C. din Cobadin, Dobrogea, care, deşi e invalid 80 la sută, ciuruit tot de schije şi gloanţe, e preşedinte de 14 ani, un om excepţional din toate punctele de vedere.

— Inginerul Ilea, care la 26 de ani era director general al unor şantiere din complexul Oneşti-Borzeşti-Săvineşti (o grupă întreagă de absolvenţi ai Politehnicii au plecat pe acelaşi şantier).

Învăţătorul B.I. din regiunea Hunedoara, care a avut o puternică dramă familiară din pricină că nu a vrut să plece la oraş după logodnica care îl părăsise (istoria nu e de loc schematică, vă asigur, are nişte amănunte extrem de interesante).

Doctorul G.S. din regiunea Ploieşti, chirurg excelent, om cu o biografie dintre cele mai romantice, tată a cinci copii.

La redacţia ziarului la care lucrez vin nenumărate scrisori în care se povestesc biografii şi conflicte contemporane din viaţa tineretului, imposibil de inventat de către cel mai fantezist scenarist. Cei care ar dori, de pildă, să facă o comedie despre căsătorii şi divorţuri pripite ar găsi aici un material documentar extrem de vast. Tot aici se pot documenta de minune cei care vor să scrie o dramă pe teme de familie, despre lipsa de răspundere a unor părinţi faţă de copii. Alte scrisori relatează fapte de eroism în muncă, istorii zguduitoare, de loc ieftine şi melodramatice.

Ceea ce am povestit eu aici foarte pe scurt pot povesti, desigur, şi alţi tineri scriitori. Cineva spunea chiar în această discuţie că oamenii cu idei ar fi devenit o calamitate în cinematografie. Este însă nevoie să facem mereu schimb de idei, să povestim subiecte şi să descriem figuri de oameni interesanţi, trebuie creat un climat favorabil pentru scrierea şi realizarea unor filme bune despre ceea ce se întîmplă azi în această ţară. Am sentimentul că trebuie întreprins încă ceva în plus în această direcţie, n-ar strica, poate, o dezbatere cu scriitorii dornici să colaboreze cu cinematografia în această privinţă, o dezbatere în care să se povestească subiecte, să se ceară păreri, să se formeze eventual pe loc nişte colective care să plece prin ţară cîteva luni de zile (asta neapărat nu le-ar strica nici regizorilor).

În concluzie: trebuie să găsim pentru ecran nişte istorii adevărate şi emoţionante despre oamenii de azi, pentru oamenii de azi. „Specificul" va fi rezolvat pe urmă. Mai întîi de toate trebuie să ai ce spune, virgulele se pun după aceea.





CYRANO ŞI D'ARTAGNAN

Iată o ingenioasă idee de comedie: Pe un drum care duce spre Paris, nu departe de Gasconia lor natală, s-au întîlnit doi mari eroi ai literaturii franceze: cel mai timid îndrăgostit al tuturor timpurilor, Cyrano de Bergerac şi spărgătorul de inimi, d'Artagnan. Deci, Edmond Rostand alături (sau poate împotriva) lui Alexandre Dumas.

Filmul realizat într-o coproducţie italo-francezo-spaniolă, în regia lui Abel Gance, conduce cu măiestria caracteristică acestuia un cadril de pasiuni neobişnuite, dezlănţuite cîndva în literatură şi teatru. Un cocteil de dragoste, un amestec de Boccaccio, Casanova şi scriitorii libertini ai secolului al 17-lea. Totul pe fundalul culiselor politice ale Franţei anilor 1642 în care îşi dispută întîietatea Ludovic al XIII-lea, Cardinalul de Richelieu, Anna de Austria şi Cinq-Mars.

Strecurîndu-se cu subtilitate printre intrigile — rămase celebre — de la curtea Franţei din acea vreme, cei doi simpatici eroi gasconi trăiesc poveştile lor de dragoste cu... Ninon de Lenclos şi Marion Delorme

Actorii José Ferrer, Jean-Pierre Cassel, Sylva Koscina şi Dahlia Lavi vor fi interpreţii acestui amuzant cadril cinematografic.

R. L.

Un duel cam „sui-generis" între d'Artagnan şi Cyrano (1), un moment de tensiune zugrăvit pe chipul eroului lui Rostand (2), o scenă de lucru în care Abel Gance dă indicaţii de regie actriţelor Sylva Koscina şi Dahlia Lavi (3) şi imaginea unei Marion Delorme — Dahlia Lavi, într-o clipă de relaxare (4).







Excelentul actor japonez Tatsuya Nakaday, interpretul rolului principal din Harakiri a realizat în cel mai lung film din lume Condiția umană un adevărat tur de forță actoricesc.

HARA KIRI



PREMIUL SPECIAL AL JURIULUI LA AL XVI-LEA FESTIVAL AL FILMULUI DE LA CANNES 1963



„Roninului", samuraiului șomer interpretat de Nakaday, nu-i rămîne decît să-și facă singur dreptate.

La filmul acesta, i-aș ruga insistent pe cei ce, cutremurați de sanguinul său debut, au părăsit sala după primele bobine rulate, să se întoarcă în fața ecranului. *Harakiri* conține cîteva secvențe de rară violență, descriind dramatica sinucidere a unui tînăr mercenar șomer, un așa-numit „ronin" care, în anul 1630, după cum glăsuiește legenda, a venit la curtea unui nobil războinic din Hiroșima cerînd favoarea de a-și pune capăt zilelor în fața palatului. Tînărul acesta auzise povestea unui alt „ronin" care, ajuns în sapă de lemn din pricina șomajului — epoca de pace îndelungată era cea mai mare nenorocire a samurailor, deveniți astfel inutili — a cerut nobilului pe care îl servise cu brațul și cu arma sa, favoarea de a-și face harakiri între zidurile curții sale. Se spune că gestul curajosului „ronin" ar fi înduplecat inima de piatră a nobilului care, în loc să-l lase pe samurai să-și pună capăt zilelor, i-a oferit adăpost și slujbă.

Și iată-l pe tînărul samurai din fața noastră care își sfîșie pîntecele cu tăișul bont al unei săbii de bambus — mizeria îl împinsese pînă la vînderea săbiei sale cu lamă de oțel — zvîrcolindu-se în chinurile morții, mușcîndu-și „nedemn" limba și implorînd căpetenia războinicilor de la curte să-i dea lovitura de grație. El n-a sperat înainte de a-și trage sabia din teacă, decît mila nobilului generos. Gîndul lui nu era la moarte, ci la viața copilului și soției sale, roși de boală, și pentru a căror salvare samuraiul recurge la gestul suprem. Dar nobilul, temător că alți și alți „ronini" vor bate la porțile sale implorîndu-i mila, a ținut ca prin jertfa tînărului samurai să dea un exemplu celor ce ar mai încerca să-l înduplece sub presiunea sinuciderii. Exemplul dat se dovedește curînd a fi nefolositor. Abia curățită curtea albă de sîngele tînărului samurai și la poarta palatului bate alt „ronin" cerînd aceeași favoare. La prevenirea lui că nobilul va fi ne-

În filmul lui Masaki Kobayashi scenele de luptă sînt dirijate cu adevărată virtuozitate.

Duelul „roninului" cu conducătorii samurailor mincinoși, pare un crud balet de ritual străvechi.

înduplecat, samuraiul declară că îi e cunoscută drama abia consumată la curte și că el își va face un harakiri „după toate regulile artei".

Din momentul acesta, filmul excelentului regizor japonez Kobayashi începe să capete forța emoțională și proporțiile spirituale ale unei tragedii antice.

Folosind un fapt de viață din evul mediu, transpunîndu-l pe ecran după cele mai bune tradiții ale filmului istoric japonez, acele „Jidai Geki" sau filme de samurai, Kobayashi ține să aducă în subtextul peliculei sale o paralelă politică despărțită prin trei secole. Prin aceasta „Jidai Geki" devine un „Geddai Geki", adică un film de contemporaneitate. Paralela e evidentă: trei secole mai tîrziu Mikadoul aflat în plină fascizare, încearcă surexcitarea tradițiilor samuraiste, așa cum nazismul german, în aceeași perioadă, apela la sursele istorice ale teutonismului ca bază spirituală pentru ațîțarea militarismului. Într-un interviu acordat de Kobayashi revistei franceze „Les lettres françaises" cu prilejul acordării „Marelui Premiu special al juriului de la Cannes 1963" filmului *Harakiri*, regizorul declara că filmul său vizează situații de strictă contemporaneitate din țara lui și dintr-o serie de țări pornite pe calea militarismului. „Tema filmului meu este autoritarismul, ierarhia militară. Fiecare epocă, a noastră ca și cea a samurailor, a creat șefi autoritari ca cel împotriva căruia luptă eroul nostru. Prin istoria veche, eu mă adresez istoriei contemporane..."

Eroul lui Masaki Kobayashi, bătrînul „ronin" interpretat de marele actor japonez Tatsuya Nakaday (realizatorul rolului principal din cel mai lung film din lume *Condiția umană*, trilogie de nouă ore turnată de Kobayashi în 1959) a venit la curtea nobilului din Hiroșima să răzbune o moarte. Aceea a ginerelui său, tînărul care numai cu cîteva zile în urmă fusese silit să-și spintece singur pîntecele cu o sabie de lemn. Să răzbune o moarte și să spulbere un cult: acela al pretinsei onoare samuraiste, cultul ierarhiei militariste și al războiului. Acceptîndu-i-se de către nobil „în nemărginita sa bunătate" dreptul de a-și spinteca pîntecul, în curtea palatului, imediat și de față cu cei mai înalți demnitari ai castei, fără abateri de la ritualul și de la nobilele reguli samuraiste... bătrînul „ronin" va cere ca mai înainte de sinucidere să i se asculte povestea. Retrospecțiile care se derulează dezvăluie adevărul asupra morții primului „ronin", acumulînd încetul cu încetul materialul exploziv din izbucnirea finală. Căci fiecare retrospecție, în ciuda unei încetineli a desfășurării poveștii, își are aportul său de încărcătură emoțională în procesul demascator pe care bătrînul îl face samurailor. Ritmul se accelerează pe măsura apropierii de final, încetineala exagerată cu care ne sînt descrise tablourile mizeriei din familia samurailor șomeri se transformă în dinamism de „allegro con brio" atunci cînd se înfățișează scenele de răzbunare împotriva celor trei superiori ai curții, călăii morali ai tînărului „ronin". Luptele de sabie din această secvență par mai curînd un balet vulcanic, o răscolire a întregii firi, o izbucnire de curaj, de bărbăție, de artă a luptei cu paloșul, amestecată cu puțin sadism și cu acea sete de dreptate care deși desfigurează chipurile nu mutilează sufletele.

În fața curții încremenite de stupoare, cruda istorisire odată terminată, bătrînul „ronin" va trece la executarea ritualului harakiri „după toate regulile artei".

Dar mai întîi își va spăla sabia în sîngele samurailor nedemni, va dezmembra idolul războiului cu coarne de taur și coamă de armăsar, va semăna moartea în curtea „mărinimosului" nobil, și abia apoi va face supremul gest al onoarei. În urma morții lui eroice, după stringerea leșurilor din curtea simetrică, după spălarea sîngelui de pe pereții stropiți cu sabia, în urma repunerii idolului războiului la locul său sacru, intendentul palatului va scrie în letopisețul castei: „Nimic demn de semnalat pe ziua de azi..."

Autorul trilogiei *Condiția umană* ne-a dat prin *Harakiri* o nouă demascare a cultului militarist japonez, lovind cu filmul său în însăși temelia „legendară" a sacrificiului fanatic, cel ce a generat în timpul celui de-al doilea război mondial renașterea cultului „Kamikaze" sub forma lui „modernă" întruchipată de sacrificiul piloților sinucigași ce se aruncau cu aparatele încărcate de exploziv asupra obiectivelor militare ale inamicului. O operă demnă de cea mai strălucitoare pagină a istoriei cinematografului mondial, demonstrîndu-ne, așa cum încercam să ilustrăm într-un număr anterior al revistei noastre, că filmul japonez nu cultivă numai exotismul comercial, cavalerismul oriental de „capă și spadă", ci se înscrie printre cei mai demni slujitori ai celei de-a șaptea arte.

Desigur, un film dur, un film violent, poate prea lung ca timp strict cinematografic și în unele secvențe prea lent pentru acuratețea ritmicei sale interioare, dar un film sobru, patetic, cu totul impresionant pentru cei ce vor să cunoască o mostră de mare artă cinematografică.

R. P.

ULTIMELE 5 MINUTE DIN VIAȚA RONINULUI

HARAKIRI

Mult mai european decît s-ar crede, Harakiri al japonezului Kobayashi se fundează, de fapt, pe o situație dostoievskiană, obsedantă în opera „bătrînului Feodor", descrisă memorabil în „Idiotul". Mîșkin povestește undeva „ultimele cinci minute de viață" ale unui prieten de al său, condamnat la moarte: „Cele cinci minute i se părură de o durată nesfîrșită, de o bogăție imensă..." (Exact impresia noastră urmărindu-l pe Tsugumo în fața săbiei sale și a reprezentanților casei Iyi: operația harakiri-ului, mai rapidă decît 5 minute, capătă, într-adevăr, o durată nesfîrșită și, mai ales, devine de o bogăție afectivă „imensă"). Prietenul prințului rus își împărțise aceste cinci minute astfel: „două — pentru a-și lua rămas bun de la prieteni, alte două ca să se gîndească la sine însuși, ultimul — ca să arunce cea din urmă privire în jurul său". Chiar dacă împărțirea strict orară pare a fi alta, chiar dacă poveștile se petrec la două secole distanță — deși, fie spus, pentru Kobayashi, plasarea subiectului în secolul XVII e un simplu artificiu — aceeași fantastică luciditate dirijază planul ultimelor clipe ale lui Tsugumo. Căci — ca și în Dostoievski — roninul vine în fața morții cu un plan bine stabilit, desfășurat cu migala teribilă a acelui: „încă o clipă, numai!", leit-motivul care punctează — asemenea „picăturii de apă" din pedepsele asiatice — încheierea fiecărei etape a demonstrației sale în fața curtenilor. Dacă e adevărat că, de cele mai multe ori, cuvintele noastre sînt, de fapt, gesturi orale — putem spune că lupta sîngeroasă, de neuitat, din finalul filmului (inclusiv duelul pe cîmp în ritmul potrivit unei meditații), lupta aceea îngrozitoare atingînd sonoritățile decisive, sublime, ale omului sfîșiat, începe mult mai de departe, din clipa cînd Tsugumo începe să vorbească, fixînd reflexele luminii pe sabia depusă în fața sa. (Mîșkin povestește că în ultimul minut, prietenul său a fixat turla unei biserici din apropiere). În pledoaria sa, argumentele au încordarea duelului de pe cîmp, cuvintele taie și rănesc exact ca sabia lui, apărîndu-se în hăituirea finală prin palat (numai că nu vedem sînge —, ci fețele tot mai dure, mai împietrite, ale curtenilor ultragiați.) Și totuși în această tensiune întunecată dintre el și ei — judecata, după cum vă amintiți, are loc în cea mai dulce lumină a soarelui — apare o rază de umor simplu, dar cu atît mai implacabil, care dă eroului o dimensiune uimitoare. În planul său, perfect regizat — perfecțiune glaciară descinsă din privirea, ochi în ochi, cu moartea, desigur — Tsugumo mai are puterea să rîdă, să rîdă de ei, plăcere savant degustată, demnă să trezească invidia oricărui liniștit epicurian: el cere, pe rînd, trei secundanți din casta nobiliară, pentru a veghea la oficierea exactă a ritualului. Ori, el știe foarte bine că nici unul dintre cei trei numiți nu va putea asista la monstruoasa sinucidere, pentru că el le ridicase dreptul de a se socoti nobili; le ridicase „viața", adică le tăiase — o, ironie sublimă! — cu sabia sa destinată „harakiri"-ului cele cîteva fire de păr, adunate într-un moț, fără de care nici un nobil nu se poate socoti nobil! Pe rînd, servitorii trimiși să-i aducă de acasă pe cei trei, se întorc și anunță, fiecare: „cel chemat e bolnav"... Drumul acestor servitori, dialogul cu „cel bolnav" — Kobayashi nu ni le prezintă, dar ele se constituie pentru noi într-un al doilea film, pur mental, pur comic, bazat pe un contrast desăvîrșit: trei nobili nu pot asista la harakiri-ul roninului, pentru că le lipsește distincția capilară și se dau „bolnavi"! Minciuna, și mai ales consolidarea minciunii cu argumente derizorii e, de obicei, comică. Iar situația comică a celor trei devine cu atît mai fantastică, cu cît filmul acesta nevăzut se desfășoară simultan cu cel văzut — apropierea morții, pas cu pas. Impasibil, Tsugumo aude cum servitorii comunică „boala" celor chemați, fața-i nu i se destinde în surîs, dar simți cum aproape, în adîncul lui, clocotește un divin hohot de rîs. Momentul acesta de umor secret potențează admirabil drama, dă, cum spuneam, o dimensiune uimitoare eroului — și ar trebui să ne gîndim dacă acea observație, subliniată apăsat de Lenin: „... umorul e inerent oricărei gîndiri juste" — nu capătă o valoare-aur tot mai mare în estetica modernă a tragicului.

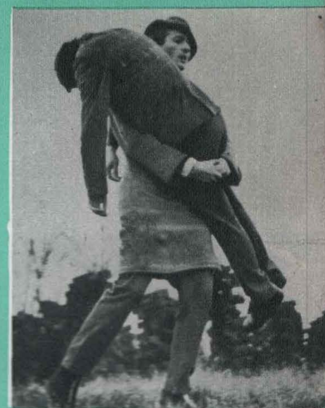
Radu COSAȘU





AGATHA, LASĂ-TE DE CRIME!

Folosirea imperativului în titlul unui film e destul de puțin obișnuită în practica cinematografică. La fel de puțin obișnuite sînt însă și întîmplările ce se desfășoară în fața spectatorului acestei amuzante parodii cinematografice. Cei din generațiile de mijloc își mai amintesc — probabil — romanele polițiste ce apăreau între cele două războaie. Pe manșetele lor se putea citi „este imposibil să nu fii captivat de...", „a nu se citi noaptea" etc. Printre autorii cei mai publicați apărea un nume care



avea să devină echivalentul feminin al celebrului Connan Doyle. Condeiul scriitoarei Agatha Christie a semănat tot atîtea cadavre cît apașii Londrei în întreaga istorie a regatului britanic și a prins atîția ucigași cît n-au reușit pînă acum faimoșii inspectori de la nu mai puțin faimosul (cel puțin în literatură) Scotland Yard. Un numeros pluton de cineaști din R.F. Germană semnează ideea, scenariul, dialogurile și regia acestui film. Pentru rolul Agathei Scott (personaj parodiat cu vizibilă aluzie la Agatha Christie) a fost distribuită una dintre cele mai fermecătoare vedete de film din R.F.G., Johanna von Koczian. Scopul propus de cineaști, desființarea prin ridicol a spanacului literar „senzațional" este salutar. Firește, spectatorul înțelege că spadele nu sînt scoase numai împotriva Agathei Christie sau a genului ca atare. Personajul Agatha Scott și literatura ei sînt în intenția cineaștilor argumente pentru a demonstra stupiditatea unei literaturi compromise, care mai are însă — din păcate — forța de a face și astăzi victime în rîndul unor tineri din Occident. Mai puțin se insistă însă tocmai asupra acestor efecte nocive, fapt ce sărăcește în ultimă instanță utilitatea filmului.

Plecîndu-se de la ideea unei farse, îndreptată de un avocat rănit în amorul propriu, împotriva unei scriitoare la modă, filmul prilejuieşte numeroase satisfacţii amatorilor de comedie. Pusă în situaţiile unuia din romanele sale de groază, Agatha Scott nu înţelege decît tîrziu ridicolul jocului în care s-a lăsat prinsă. Dar, pînă să ajungă aici, cineaştii ne fac să rîdem copios, detronînd, rînd pe rînd, ca un iluzionist care trădează trucurile confraţilor, întregul arsenal al cărţilor de „mister, groază, pasiune". Nu va lipsi de aceea clasicul castel cufundat în beznă, pentru că întocmai ca „în carte" s-au ars siguranţele la momentul oportun. Şi, tot pe stilul acestor povestiri, decorul e completat cu mlaştini învăluite în ceaţă, cîini sălbatici, nebuni, sicrie, trăsnete, furtună, uşi secrete, mîini misterioase care apar şi dispar în beznă, panoplia cu arme medievale, tablourile prin care se priveşte indiscret şi, fireşte, cei doi îndrăgostiţi separaţi de o cumplită bănuială. Filmul ne prinde şi e convingător mai ales în scenele care se petrec la castel dar numai pînă în momentul în care un nebun furios scăpat din ospiciu îşi ia rolul prea în serios, începînd să destrame vraja irezistibilă a parodiei. Unitatea



filmului începe să se clatine pentru că pe canavaua parodiei încep să se ţeasă acţiuni ce se vor autentic „criminale", probabil neprevăzute de autorul farsei. În felul acesta lupta împotriva artificiosului în literatură nu este dusă la capăt dat fiind faptul că autorii filmului recurg ei înşişi la artificios.

Amintindu-mi-l pe alocuri pe Kurt Hoffman şi stilul său, filmul regizorului Dietrich Haugk este lucrat cu migală profesională, gagurile sînt suculente (nu ştim dacă transformarea din final a Agathei în autoare de romane lirice este şi ea tot un gag) şi, în afară de faptul că rîdem cu poftă aproape două ore, avem plăcerea de a vedea făcută knock-out o literatură de periferie, criminală şi sîngeroasă. Ceea ce nu este o treabă tocmai rea.

Atanasie TOMA

1/2 oră de prietenie



Momentele de lirism sînt firave în acest film polonez, cu tot efortul actorilor Marta Lipinska şi Marian Kociniak.

Filmele inspirate dintr-un sector anumit al vieţii sociale — să zicem instruirea militară a tinerilor recruţi în armata populară — nu ar trebui obligatoriu să prezinte un interes strict limitat la publicul avînd contingenţe cu armata. Ar fi suficient ca regizorul să considere procesul prin prisma umanului, să dea viaţă unor eroi din carne şi oase, pentru ca fiecare dintre noi să se lase captivat de subiect. Ne amintim, de pildă, un film sovietic din ultimii ani, Săritură în zori, care — prin intermediul poveştii unor elevi paraşutişti, personaje bine individualizate, avînd un ton sobru, reţinut — pleda pentru încrederea şi căldura în relaţiile dintre oameni.



Operatorul a filmat adesea în condiţii grele. Din punctul său de vedere rezultatul e mulţumitor.

O temă înrudită şi o ambianţă aproape identică întîlnim în recenta peliculă poloneză Paraşutiştii realizată de Pawel Komorowski, după nuvela „O jumătate de oră de prietenie" de A. Siekierski. Decorul, un centru de instrucţie a trupelor speciale de paraşutişti, promitea să suscite cel puţin un efect de curiozitate. Dar în ciuda tentativei de a compensa prin spectaculos subţirimea dramatică a subiectului, ne aflăm în faţa unei producţii fade, cu personaje inconsistente, cu surprize previzibile şi coincidenţe prefabricate. Răspunderea nu revine însă în exclusivitate scenariului, ci, în mare măsură, unei regii sărace şi inconsecvente. Mai izbutită şi convingătoare în secvenţele documentare — care descriu cu expresivitate cinematografică spectaculosul proces de antrenament al trupelor speciale — punerea în imagini relevă în persoana lui Komorowski un cineast dotat, format în mod evident la şcoala documentarului. Dar mîna regiei slăbeşte îngrijorător de îndată ce intervine conflictul dramatic. Stîngaci în dirijarea actorilor, regizorul lasă descoperite lipsurile scenariului, în care abundă schemele şi locurile comune: tînărul naiv şi apăsat de o vină nemărturisită cade victimă unui şantajist, comportarea „băiatului rău" se explică printr-un stagiu la casa de corecţie, ostaşul neîndemînatic şi fricos se va distinge în cele din urmă printr-un act de nemaipomenită bărbăţie, iar cinstea funciară a eroului combinată cu dragostea exigentă a iubitei îl vor determina să se îndrepte, în imaginea finală, spre procuratură, pentru a se autodenunţa.

În ciuda bunăvoinţei unor actori ca Marian Kociniak (Grzegor), Andrzej Szajewski (Jerzy) şi Marta Lipinska (Fata), personajele mimează procesele sufleteşti fără a le trăi.

Iar din momentele tari ale acţiunii — printre care secvenţa convenţională şi artificială a salvării copiilor din pădurea incendiată — spectatorul va reţine mult mai puţin decît din momentul de veritabilă poezie cinematografică al primului salt cu paraşuta filmat de un operator inspirat, Krzysztof Winiewicz. Păcat că, în ansamblu, saltul cinematografic s-a produs în... gol.



Intervine actul „eroic": salvarea unui copil dintr-un incendiu, dar tensiunea filmului nu sporeşte cu mult.

E.R.

INCURSIUNE ÎN FILMUL ITALIAN

Conștiința artistului și epoca



Rolul regizorului trăind un moment de impas al creației sale, a fost încredințat de Fellini lui Marcello Mastroianni (Opt și jumătate).



Unul dintre cei mai tineri și viguroși cineaști realiști italieni: Ermanno Olmi, filmînd.



Rocco e istoria descompunerii unei familii de țărani din sudul Italiei.

Artă eminamente de masă, cinematografia nu poate renunța la ideile generoase de întinsă circulație și nici la mijloacele de comunicare simple, accesibile, înțelese de un număr vast de spectatori. Dacă producțiile submediocre inundă sălile de cinematograf occidentale, se manifestă, de netăgăduit, și o ripostă la decadentism și vulgaritate, riposta unor proeminente personalități artistice. O creație majoră nu răsare departe de solul fertil al realității, iar marii regizori, mari prin năzuința, viziunea, receptivitatea lor, nu pot ridica un zid de opacitate în fața evenimentelor contemporaneității. Chiar și o cercetare fugară aduce dovezi concludente cu privire la ecoul pe care-l au fenomenele social-istorice în filmele mai importante apărute în ultimii ani în țările apusene.

O accentuată orientare spre temele sociale, spre problemele destinului și răspunderii omului în secolul XX se observă, bunăoară, în cinematografia italiană.

Dacă Roberto Rossellini, unul din fondatorii neorealismului, instalat în fruntea cineaștilor italieni după opere de o acuitate răscolitoare (**Roma oraș deschis, Paisa, Călătorie în Italia, Generalul della Rovere** etc.) este atras pentru moment de subiecte cu o rezonanță mai limitată, ceilalți exponenți de seamă ai filmului italian postbelic continuă să deschidă drumuri spre o artă de problematică inovatoare.

La Fellini, motivul prăbușirii miturilor în lumea burgheză apare în forme grave, obsesive. Pătrunderea în social implică la autorul **Nopților Cabiriei** o sporire a lucidității, o cutezanță în dezvăluirile de anvergură. Ultimele două filme (**La dolce vita** și **Opt și jumătate**), pe căi atît de diferite, exprimă hotărîrea de a despica potecile înțelegerii, fără reținere, pînă la capăt, cu necruțare. Astfel scenele din saloanele înaltei nobilimi și ale clerului (**La dolce vita**) reprezintă moduri apocaliptice de abandonare a moralei și a rațiunii în voia simțurilor, scene de descompunere a unei lumi contemplate cu un dispreț al disperării — se produce un fel de frenezie a smulgerii măștilor —, iar halucinațiile eroului din **Opt și jumătate** echivalează, întrucîtva, cu un examen autocritic, făcut cu un gust amar și nostalgic, gustul experiențelor eșuate din pricina izolării de forțele sănătoase, constructive, dătătoare de energie. Dorința de subliniere a esențelor prin intensitatea plăsmuirilor fanteziei se conjugă însă în **Opt și jumătate** cu o încețoșare a limbajului cinematografic, care face greu accesibile unele intenții artistice. În stilul sumbru, apăsător, propriu regizorului italian se stăruie pînă la urmă asupra posibilităților de resurecție (și aici se ivesc limitele viziunii, care nu propune soluțiile cele mai eficiente).

Antonioni, regizor controversat, e solicitat cu deosebire de dialectica vieții sentimentale, de căile comunicării pe plan intim între oameni. Deși determinările sociale nu sînt întotdeauna deplin precizate, din tripticul **Aventura, Noaptea, Eclipsa,** reiese evident faptul că deruta eroilor, sforțarea lor de a ajunge la un echilibru între morală, practica vieții și dorințele reale, poartă amprenta unei mentalități și a unei epoci. Un pesimism, o crudă lipsă de perspective marchează însă, din nefericire, investigațiile regizorului. Dacă Antonioni vrea să descifreze resorturile mișcărilor lăuntrice și descompune lent reacțiile, face analize infinitesimale, Visconti simte tentația cadrelor ample, monumentale, năzuie spre cronica evenimentelor. Prin trasarea traiectoriei eroilor, în filme celebre ca **Obsesie, Pămîntul se cutremură, Senso, Rocco și frații săi, Leopardul** Visconti vădește o înțelegere riguroasă a istoriei și nu evită, în explicarea cauzalității, termenii economici, datele luptelor între clase.

La apariția filmului **Leopardul**, polemica iscată în critica de specialitate italiană a avut un substrat ideologic. Cum pe ecran, ca și în romanul lui Lampedusa, atenția se concentrează asupra unui destin de o grandoare tragică, descriindu-se lenta luare de conștiință a eroului cu aspectele de demolare a unei lumi și refugiul său în imobilitate, s-a încercat să se acrediteze ideea unei echivalențe între prințul de Salina, cu rafinamentul său senioral, cu scepticismul și gustul disoluțiilor somptuoase, paznic al unor splendori sortite dispariției, și contele Don Luchino Visconti di Modrone, autorul filmului. Premeditat, se insinua că în film prevalează aspectele onirice, evazive, și se atribuiau regizorului înclinații în afara realismului, către ceea ce e nedefinit și irațional în roman, către presimțirea obscură a catastrofei. Negreșit, pe Visconti îl tentează spectacolul destrămărilor, un motiv favorit al filmelor sale fiind dezagregarea unui grup, a unei familii (un nou exemplu este **Leopardul**); negreșit că el pune un accent deosebit pe reprezentarea scenică, pe elementul plastic-decorativ, pe melodramă. Numai că toate acestea sînt subordonate unei viziuni unitare, o viziune de factură epopeică, de complexă, adîncă înțelegere a istoriei.

În peisajele siciliene de o somnolență voluptuoasă, Visconti a fixat și încremenirea feudală și trepidația inconsistentă a burgheziei nesățioase de putere, definind mecanismul complex al schimbării raporturilor de forțe.

Nu regretul nostalgic al prăbușirilor predomină în filmul **Leopardul**. Sensul optimist, eficace, îl oferă însăși logica viziunii istorice. Departe de a fi o întoarcere pesimistă spre trecut, filmul vizează realități contemporane.



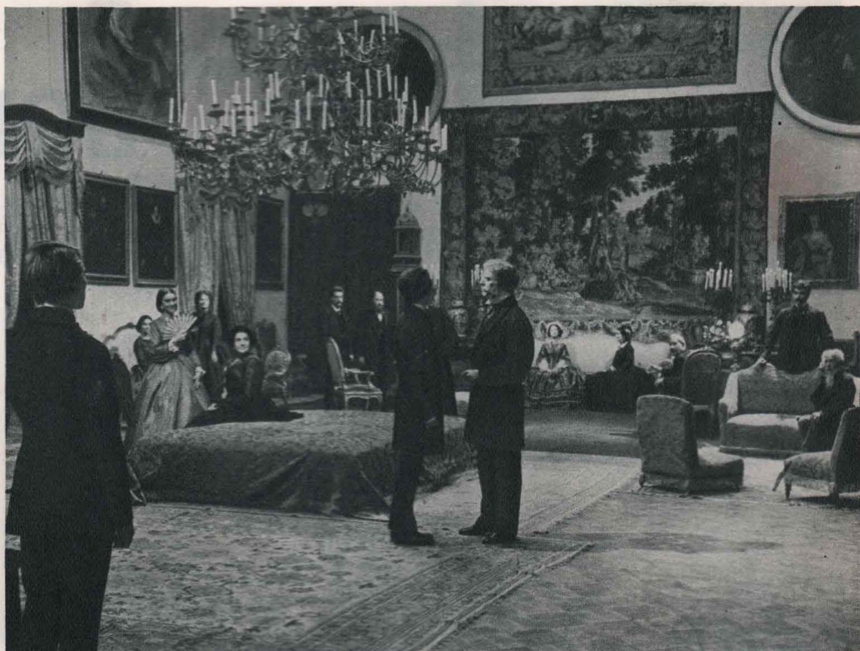
Cel mai limpede — ca mesaj critic — film al lui Antonioni: Noaptea. Reușita multor scene se datorează și excepționalilor actori: Jeanne Moreau și Marcello Mastroianni.

Regizorul a voit să exprime prin tabloul neputinței prințului și al obtuzității feroce burgheze, „revoluția trădată“, neîmplinită și mai ales pericolul soluției „transformismului“ (preceptul lui Tancred: **„Este necesar ca măcar ceva să se schimbe pentru ca totul să rămînă așa cum a fost“**), politică activă și astăzi în Italia. Deci, arzătoarea actualitate rezidă în semnalarea falimentului „transformismului“, în îndemnul de a sparge cercul vicios, de a găsi o ieșire. **„Adeziunea mea la acțiunea și programul comuniștilor italieni,** declară Visconti în ziarul „Unitá“, **este dictată de convingerea că în Italia s-a format o forță istorică în stare să depășească compromisul steril și totdeauna prezent, între dreapta și stînga, care de la Crispi la Giolitti sfîrșește prin a produce fascismul. Această forță istorică nouă își are rădăcinile în solidaritatea tuturor celor ce muncesc...“**

Nu e de mirare că emisarii atît de deosebiți ai neorealismului italian au ajuns, ca optică artistică, la forme de exprimare mai apropiate de stilul artei clasice. Filmele lor sînt o demonstrație, în sensul că urmăresc riguros o idee, cu argumente care nu știrbesc însă firescul vieții, realismul. Care este mecanismul demonstrației? În film se epuizează un ciclu, se consumă toate posibilitățile lui și eroul revine la punctul de plecare, urcînd însă pe o altă spirală.

Cîteva pilde. **Nopțile Cabiriei** de Fellini: resursele de iluzionare ale unei femei avide să-și schimbe viața, crunt înșelată de mai multe ori, fără ca în final, sfîșiată de ultima eroare în investiția de încredere, să fi pierdut totuși resursele de dăruire sufletească, de credință în oameni. **Aventura** de Antonioni: repetarea de către două femei a unei experiențe erotice asemănătoare, încercarea de a comunica sufletește cu omul iubit, iar la urmă, aceeași concluzie dureroasă a eșecului, deși a doua tentativă se termină cu o înțelegere mai realistă a împrejurărilor. **Rocco și frații săi** de Visconti: încăpățînarea unui tînăr de a răspunde presiunilor vieții cu o infinită putere de sacrificiu, total ineficientă, și dezastrul nu lipsit de o anume măreție, pe care soluția realistă, lucidă a lui Ciro îl pecetluiește. **Generalul della Rovere** de Rossellini: fanfaronada, jocul cu marile adevăruri pe care îl profesează un escroc obligat să apară în rolul unui erou revoluționar; după ce face uz de toate măsluielile învățate, sfîrșește prin a refuza mîntuirea (să redevină cu prețul trădării vechiul farsor), și preferă moartea glorioasă în numele altuia.

Nu mai insistăm acum asupra altor regizori, Vittorio de Sica, Alberto Lattuada, Giuseppe de Santis, Cesare Zavattini, Carlo Lizzani etc. Trăsături extrem de radicale denotă însă tînăra generație de cineaști italieni. În ultimii ani, Italia a cîștigat întîietatea la numeroase concursuri internaționale, mai ales datorită aportului unor regizori lansați de curînd, atrași stăruitor de temele sociale. Neorealismul în accepția lor, primește un conținut masiv documentar, obiectivul cinematografic descrie cu o transparență deplină fapte din universul cotidian, fișe de sociologie din viața oamenilor simpli, expuse cu năzuința supremei autenticități.



Cu Leopardul, operă monumentală, Visconti analizează destinul unei clase și al unei întregi societăți de la sfîrșitul secolului trecut.

Spre deosebire de filmele predecesorilor, cele ale tinerilor regizori italieni se concentrează, deliberat, asupra unui fenomen de ordin social, tratat riguros și în exclusivitate, înlăturîndu-se planurile intermediare, „refracția“. **Banditii din Orgosolo** (Vittorio de Seta) explică metodic cum izbucnește revolta de clasă a unor țărani italieni, **O slujbă sigură** (Ermanno Olmi) arată dificultățile și etapele pe care trebuie să le parcurgă un tînăr ca să cucerească o funcție umilă într-o instituție. Fiindcă intenția este a convinge total asupra verosimilității unor situații, **Banditii din Orgosolo** folosește actori neprofesioniști, chiar ciobani de pe meleagurile descrise. Nici în **O slujbă sigură** nu apar interpreți cunoscuți. Este urmărită mai mult generalitatea fenomenului, adică trăsătura comună, de lege, a sistemului respectiv. Documentarul primește în **Banditii din Orgosolo** o aură romantică: confruntarea între om și peisaj, un peisaj arid, neospitalier, pe unde se desfășoară pribegia turmei de oi și a ciobanului bărbos, fugărit, cu o expresie paroxistică în ochi. Din cîteva contururi repetate: vîrful unui munte, o cărare prin pădure, siluetele oilor și privirea incendiată a ciobanului — se circumscrie un univers. La fel în **O slujbă sigură**, scenele vieții banale, cu presiunile ei de fapt copleșitoare, sînt contemplate de ochii băiatului, speriați, buimăciți, cu o naivitate treptat evaporată o dată cu acceptarea primelor resemnări. Un patos al criticii sociale caracterizează și recentul film **Miinile pe oraș**, al lui Francesco Rosi, interzis de cenzura italiană după ce obținuse „Leul de aur“ la Veneția. Prin argumentația sociologică stringentă și temerară, operele unor tineri regizori ca Ugo Gregoretti, Ermanno Olmi, Damiano Damiani, vizează esența orînduirii economico-politice din Italia, au o direcție și o vigoare a protestului, impresionante.

Ne propunem să întreprindem într-un număr viitor o investigație mai amplă și în creațiile altor regizori din Occident.

S. DAMIAN

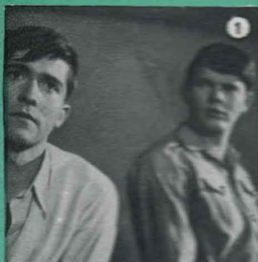
DEFA ÎN 1963

Studiourile din R.D.G. au atras asupra lor atenția anul acesta datorită, în primul rînd, filmelor *Miracolul rus* și *Gol printre lupi*, distinse cu mari premii internaționale.

Actualitatea a fost și ea mai bogat reprezentată: relațiile noi dintre tineri în *Povestea unei veri* și problema delincvenței minorilor în *Banda capetelor rase etc.*

Au fost, de asemenea, realizate numeroase filme de factură polițistă, dintre care menționăm *Negura*, *Rezervat pentru moarte* ori *Arhiva secretă de pe Elba*, sau comedii muzicale, satirice, în genul filmului *Hoțul de la San Marengo*.

Ecranizările au stat de asemenea în atenția cineaștilor germani, care au realizat *Cerul împărțit* (după populara carte a lui Christel Wolf), descriind dramele create în viața unei familii germane de scindarea țării, *Aventurile lui Werner Holt*, tratînd problema derutei tinerilor germani educați de fascism ș.a. În plin șantier se află: ecranizarea piesei lui Shakespeare *Mult zgomot pentru nimic*, *După mine plebea* (o comedie istorică), *Vulpi de Alaska*, cu același titlu ca și romanul lui Wolfgang Schreyer ș.a.





Klaus-Peter Thiele și Manfred Karge în rolurile lui Werner Holt și Wolzaw, doi adolescenți cărora li se dezvăluie, brusc, caracterul odios al regimului fascist, în care au fost educați.

Un dans „pitoresc“ pe scena cazinoului din San Marengo, unde se petrece acțiunea comediei muzicale... Hoțul de la San Marengo.

Hans-Peter Minnetti, laureat al Premiului de Artă din R.D.G., este protagonistul filmului Defa: Rezervat pentru moarte.

Annekatrin Bürger, în ciuda marelui succes obținut în filmele Urme în noapte, Reportaj 57, 5 zile-5 nopți, Copii regali, **care i-au adus Premiul de Artă al R.D.G., a renunțat temporar la film și s-a retras la Senftenberg, unde joacă la teatrul local.**







MARI Tőrőcsik

Cinematograful cunoaşte — prea de multe ori, din păcate — sclipirea meteorică a „stelelor" de ocazie, debuturile-trambulină urmate rapid de dispariţii întristătoare, celebritatea efemeră a vedetelor descoperite peste noapte şi, apoi, ieşite tot atît de subit din atenţia regizorilor şi din graţiile publicului. Şi Mari Töröcsik a fost descoperită „peste noapte". Era studentă în anul întîi la Academia de artă dramatică din Budapesta cînd Zoltan Fabri şi-a oprit alegerea asupra ei, desemnînd-o ca principala interpretă a filmului său *Căluşeii*. Şi pentru ea debutul a fost o trambulină spre celebritate. În 1956, la Festivalul de la Cannes, rolul ei din *Căluşeii* însemna o revelaţie. Numai că, după acest start strălucit, n-a urmat tăcerea care înghite atîtea vedete de-o zi.

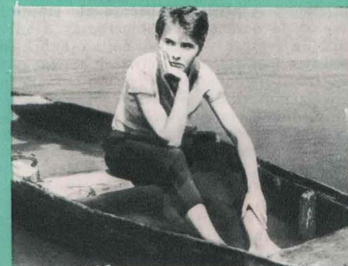
Popularitatea actriţei nu s-a spulberat. Dimpotrivă. An de an, farmecul ei aparte, împletire de graţie, candoare şi tupeu juvenil, unind zburdălnicia voioasă cu un surprinzător filon tragic, s-a impus atenţiei cinefililor.

Ar fi desigur hazardat — chiar dacă tînăra actriţă maghiară a jucat în aproape 20 de filme şi în nu mai puţine spectacole pe scena Naţionalului budapestan — să vorbim despre o puter-

1. O „poznaşă" cu ochi vii şi plini de inteligenţă. (Mari Töröcsik în reuşita comedie Poznaşa)



2. Căluşeii lui Zoltan Fabri i-au adus tinerei actriţe maghiare consacrarea. Iat-o alături de Soos Imre.



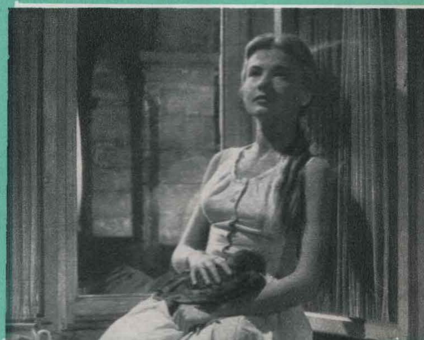
3. „Poznaşa" e mai puţin veselă în această scenă.



4. Töröcsik ştie să fie mereu alta, chiar în decursul aceluiaşi rol.



5. O faţetă la fel de importantă a talentului ei: forţa dramatică. E convingătoare, simplă, adevărată în Ani de zbucium...



6. ...ca şi în rolul titular din Edes Ana, unde actriţa e condusă de regizorul care a consacrat-o, Zoltan Fabri.

nică personalitate artistică. Protagonista din *Căluşeii* are înaintea ei încă multe trepte care s-o ducă spre înălţimile unei mari cariere.

Pe ce coordonate a evoluat pînă acum Mari Töröcsik, care e „cheia" popularităţii largi de care se bucură? Răspunzînd într-un interviu la această întrebare, ea a declarat cu un zîmbet vesel şi puţin şiret: *„Credeţi-mă, nu există o astfel de cheie!"* Totuşi noi nu-i vom da crezare. Există o cheie, dacă nu mai multe chiar.

Aşa, de exemplu, ar fi naturaleţea cu care se transpune în rol, cu care îşi apropie personajul, intuindu-i gesturile, atitudinile, expresia şi reproducîndu-le fără o umbră de efort. V-o reamintiţi pe Edes Anna, micuţa fată în casă, blîndă şi supusă, pe care capriciile sîcîitoare, ocările, pretenţiile umilitoare ale stăpînilor o împing la o răzbunare sîngeroasă? Atent dirijată de regizor — acelaşi Zoltan Fabri care a lansat-o în *Căluşeii* — actriţa a sesizat admirabil trăsătura dominantă a eroinei, puritatea frustă, motivînd, pe datele acţiunii, mişcarea contradictorie a gîndurilor şi sentimentelor ei în faţa succesivelor batjocuri care o năpădesc. Fondul sufletesc candid îi este mutilat, terfelit în noroi şi, treptat, din acumulări imperceptibile, interpreta marchează premisele izbucnirii finale, plină de mînie şi ură. Nici un moment nu se simte efortul, elaborarea; drama se naşte sub ochii noştri, fierbinte, vie, tulburătoare.

Este, de altfel, impresia pe care o lasă şi evoluţia Mariei din *Căluşeii*, fetişcana de la ţară, demnă şi hotărîtă, care, însufleţită de o dragoste pătimaşă, găseşte resurse să i se opună tatălui, să-i înfrunte, simplu, cu o îndrăzneală calmă, temperamentul aprig şi impulsiv. A spune că actriţa s-a contopit cu personajul este o formulă critică destul de aproximativă, pentru că Mari Töröcsik părea că aparţine organic acestui sat din pusta ungară răscolit de prefacerile înnoitoare ale socialismului. Încîntarea din ochii ei cînd se roteşte în căluşei e încîntarea fetei de la ţară, gata să se bucure din toată inima, copilăreşte, de distracţiile iarmarocului. Hotărîrea mută care i se citeşte pe faţă în clipele încordate de înfruntare cu tatăl ei, nu e pur şi simplu o expresie actoricească exactă, ci decurge parcă nemijlocit din conştiinţa nouă a unei ţărance care ştie că, orice ar fi, astăzi nu mai are nimeni dreptul să-i poruncească.

În alt registru, al comediei, actriţa are aceeaşi naturaleţe fermecătoare, dublată de o dezinvoltură plină de vervă. Dialectica sufletească a puştancei nostime şi încurcă-lume din *Poznaşa* e evidenţiată printr-o multitudine de nuanţe, aparent disparate, contrazicîndu-se chiar între ele, dar formînd, împreună, o seducătoare imagine a unei ştrengăriţe emancipate din zilele noastre. Actriţa trece de la seninătatea uşor obraznică pe care o afişează în faţa directorului uzinei, la cochetăria stîngace cu care încearcă să atragă atenţia băiatului de care s-a îndrăgostit, de la spaima comică stîrnită de cîte ori face o boroboaţă, la îngrijorarea plină de răspundere cînd se zbate să-i vină în ajutor unei prietene. Filmul, care i-a prilejuit protagonistei cucerirea unui premiu de interpretare la Festivalul de la Karlovy Vary în 1960, a rulat de mult şi intriga s-a şters în mare măsură din memoria noastră. Dar ne-a rămas proaspătă pe retină figura veselă şi nepăsătoare a poznaşei în salopetă şi cu eşarfă la gît, aşa cum a realizat-o actriţa.

În comedie sau dramă, dincolo de acţiunea şi ambianţa diferită, este uşor observabilă înrudirea tipologică a eroinelor însufleţite în faţa obiectivului cinematografic de Mari Töröcsik. Uşurinţa cu care actriţa schiţează profilul acestor fete simple şi atrăgătoare ascunde însă primejdia facilităţii, a repetării. Destule exemple pot fi date în sprijinul acestei afirmaţii. În trăsăturile Verei din *Floarea de fier* se regăsesc, pe un alt punct al aceleiaşi spirale, datele psihologice ale fetei din *Ani de zbucium*, cu toate că un film e realizat de János Hersko, iar celălalt are ca regizor pe Felix Mariassy. În alte cazuri, prezenţa pe ecran a actriţei are doar un rost decorativ, de efect, personajul interpretat fiind conceput simplist, sumar, mizînd-se aproape exclusiv pe puterea de atracţie a vedetei (amintiţi-vă, în acest sens, *Umbrela sfîntului Petru* sau searbăda comedie *M-am săturat de căsnicie)*.

La 26 de ani, cariera unei artiste de cinema se află în plin proces de cristalizare. Cu condiţia să se autodepăşească continuu, să pună în practică propria ei declaraţie (şi promisiune în fond): *„Muncesc foarte mult pentru a fi aşa cum mă vede publicul şi cum mi-ar place şi mie să fiu."*

MIHAIL LUPU

JEAN MARAIS





Pentru o bună parte a publicului, chipul lui Jean Marais se identifică la ora actuală cu o galerie întreagă de figuri ale mitologiei filmului de aventuri, de la contele de Monte Cristo şi viteazul Lagardère pînă la căpitanul Fracasse şi muşchetarul d'Artagnan. E plăcut pentru un actor să fie confundat în simpatia spectatorilor cu eroii romanticelor aventuri, să i se atribuie pasiunea lor justiţiară, iscusinţa şi intrepiditatea lor. Dar Jean Marais este altceva şi mai mult decît atît. El este o exemplară conştiinţă profesională.

Posedat de timpuriu de obsesia teatrului, tînărul originar din Cherbourg a trebuit să treacă, asemenea eroilor din basme, prin numeroase încercări, să exercite un şir întreg de profesiuni care nu aveau nimic comun cu arta, îna-

„CĂPITANUL FRACASSE" LA BUCUREŞTI

Simplu şi degajat, prietenos şi simpatic, spontan şi spiritual, aşa a apărut Jean Marais spectatorilor romîni cu prilejul vizitei în ţara noastră.

Despre Centrul de Producţie Cinematografică de la Buftea, actorul francez spune că i-a prilejuit „o cunoştinţă plăcută". Pe platouri se turna în acea vreme Celebrul 702; actorul francez a urmărit cu atenţie evoluţia lui Radu Beligan, în decorul montat, şi s-a întreţinut călduros cu protagonistul şi regizorul filmului.

Cineva îl întreabă pe Marais cum a realizat rolul dublu din filmul Cocoşatul. „În afara perucii şi a unui machiaj uşor, totul a fost

inte de a găsi posibilitatea de a urma la Paris cursul de teatru al lui Charles Dullin. O frumusețe clasică aliată cu o oarecare îndemînare scenică păreau să-l destine, să-l condamne mai bine zis, unor succese facile și lipsite de viitor. Dar vanitatea nu l-a contaminat pe tînărul studios și rezervat. El nu s-a grăbit să abuzeze de numele pe care și-l făcuse pe scena pariziană. Veritabilul început al carierei sale poate fi stabilit o dată cu premiera spectacolului „Vulturul cu două capete", în care apărea alături de actrița Edwige Feuillère.

Cîteva apariții cinematografice, dintre care merită menționat doar un seducător Don José din *Carmen* al lui Christian Jaque, nu izbutiseră încă să-l impună pe Jean Marais și ca vedetă de film. Marea sa notorietate internațională se datorează însă poeticei *Legende a dragostei* (1943). Operă insolită, scăldată într-o misterioasă lumină boreală, în care abilitatea regizorului Jean Delannoy a servit cu succes lirismul exaltat al poetului Cocteau. Fastuoasa transpunere a legendei lui Tristan și Isolda a făcut din cei doi protagoniști — Madeleine Sologne și Jean Marais — „perechea ideală" de îndrăgostiți.

Consacrat erou romantic, Jean Marais s-a văzut copleșit de oferte și contracte, care de care mai ispititoare. Rolurile la care s-a oprit pledează însă pentru probitatea și gustul său artistic. Ne amintim cu plăcere de un *Ruy Blas* în care apărea alături de Danielle Darrieux. El izbutise aci să întruchipeze cu egală convingere cele două personaje hugoliene: ne cutremura și patima reținută a lui Ruy Blas, studentul sărac azvîrlit pe neașteptate spre amețitoarele culmi ale puterii, tot așa cum ne seducea răzvrătirea comică și lucidă a lui Cézar de Bazan, banditul de neam nobil.

O partitură mai grea îi e impusă de următorul film al lui Jean Cocteau *La Belle et la Bête* (1946). Este vorba de o adaptare a basmului cu prințul transformat în fiară și salvat prin dragostea unei fete ce a știut să vadă dincolo de înfățișarea sa hidoasă, căldura și frumusețea unor sentimente omenești. Mărturii diverse, printre care și aceea a machiorului Arakelian vorbesc despre spiritul de sacrificiu și de solidaritate manifestat de acela care ar fi putut să se considere „vedeta" filmului. Nu este vorba de sacrificiul — dureros pentru orice actor tînăr — al frumuseții sale fizice, ci — între altele — despre tortura de zi cu zi a machiajului Fiarei, care dura cîte trei și patru ore, despre efortul de a da viață cu mijloace specifice fiecăruia, a trei roluri diferite: Fiara, Prințul și Argatul. Și, mai greu ca toate, lupta pe toată durata filmărilor, cu o istovitoare boală infecțioasă. Dar poate că cel mai revelator amănunt privind scrupulozitatea artistică a lui Jean Marais este acela relatat în jurnalul lui Jean Cocteau: Într-o scenă care trebuia să dea imaginea fiarei ce se adapă dintr-un bazin, „el bea, fornăia, scuipa apa. El *bea* cu adevărat din apa aceea grețoasă. Nu știu care alt artist ar fi consimțit s-o facă..." Rezultatul acestor căutări și sacrificii a fost o creație cu totul excepțională. Cutremurătoarea sa privire, încărcată de o nesfîrșită și dureroasă omenie, izbutea să răzbată dincolo de masca bestială și să emoționeze profund spectatorul.

O altă operă a lui Cocteau, *Părinții teribili*, i-a dat lui Jean Marais prilejul de a exprima pe scenă și apoi pe ecran, exasperarea unui tineret claustrat în universul asfixiant al familiei burgheze, temă ce avea apoi — de la filmele cu James Dean la adaptările după piesele „tinerilor furioși" din Anglia — să invadeze ecranele.

Creațiile de prestigiu ce se succed apoi în cariera lui Jean Marais au cel mai adeseori drept cadru scena: un Higgins plin de autoritate în spectacolul cu „Pygmalion" al lui Bernard Shaw, o colorată versiune a celebrului „Dr. Jekyll și Mr. Hide" și impunătoarea creație a lui Oedip-rege din spectacolul prezentat la recentul festival de la Lyon — sînt cîteva din etapele acestei fructuoase activități teatrale.

Pasiunea cu care se consacră în această perioadă scenei se explică și prin ceea ce s-ar putea numi în mod paradoxal „criza carierei cinematografice" a lui Jean Marais. Numele lui continuă să aducă milioane de spectatori la casa cinematografelor, dar artistului filmul nu-i mai aduce decît puține satisfacții profesionale. În continuarea unui succes cu *Contele de Monte Cristo*, miopia producătorilor l-a catalogat definitiv ca erou al producțiilor de „capă și spadă". Nu s-ar putea contesta oarecare calități artistice unora dintre filmele acestei serii. În *Cocoșatul* și *Misterele Parisului* (ambele semnate de regizorul André Hunnebelle) n-au lipsit, alături de momentele de pură gestică acrobatică, și cîteva clipe de reală emoție. Dar cu veșnicile lui dueluri „unu contra o sută", Jean Marais a ajuns să se autopastișeze pînă la refuz.

Doar două-trei titluri amintesc de încercarea unor regizori de a impune producătorilor un alt Jean Marais decît eroul „frumos și curajos și călare și pe jos" al filmelor de serie. Este vorba de o nouă ipostază a lui Pinkerton în filmul *Taifun la Nagasaki* sau despre filmul *La Venus de poche*, o caustică și savuroasă fantezie cu caracter de anticipație științifică semnată de Pierre Kast, un reprezentant al „noului val", în care Jean Marais își releva o surprinzătoare spontaneitate comică. Și, de asemenea, despre *La Princesse de Clèves* în care actorul dădea dramei soțului înșelat o vibrație ce a izbutit să încălzească oarecum stilul rece, apretat, al regizorului Jean Delannoy.

Cu prilejul prezentării acestui din urmă film — în cadrul unui festival al filmului francez desfășurat acum doi ani la București — am cunoscut un Jean Marais comunicativ și decontractat, departe de imaginea vedetei inaccesibile și arogante fabricată de o anumită publicitate. Participarea pasionată la dezbaterile juriului Festivalului de la Moscova din vara aceasta, opiniile sale judicioase și interesul cu care a urmărit tot ce reprezenta noul în arta filmului, demonstrau personalitatea unui artist indisolubil legat de arta ecranului. „Știu, spunea el, că numai filmului îi datorez simpatia unor spectatori de pe toate continentele, ceea ce nu e puțin lucru. Dar aș vrea să le dau ceva nou". Depinde acum de inspirația unui regizor curajos pentru ca Jean Marais să reapară pe ecran cu o creație la nivelul propriilor sale exigențe.

Ana ROMAN



Alături de Danielle Darrieux în filmul lui Yves Ciampi, Taifun la Nagasaki.



Iată-l într-o atitudine clasică de cavaler de „capă și spadă" (Căpitanul Fracasse).

foarte simplu și personal, răspunde actorul, după cum veți constata și dv. în urma acestei probe practice la minut". Bustul zvelt și bine legat al actorului se chircește brusc și în spate, ca prin farmec, apare în marginea omoplaților, împungînd croiala impecabilă a hainei, o cocoașă veritabilă. Mîinile atîrnă în jos, lungi și fără vlagă, iar capul strîmb poartă pe față rictusul autentic din film, realizat prin coborîrea bărbiei și încleștarea maxilarului. Limba lipită undeva în cerul gurii îi permite să articuleze vocalele pițigăiate și întrerupte ale personajului. Apoi Jean Marais își reia vechea și binecunoscuta înfățișare, destăinuind apoi așa, ca între prieteni, secretul miraculoasei transformări: observația atentă, munca și exercițiul permanent și migălos de luni de zile.

Un spectator a vrut să știe dacă actorul intenționează să dețină în continuare monopolul junilor primi în filmul de epocă. „Nu! Din moment ce mai există un Brialy, un Jean-Paul Belmondo, ca să nu amintesc decît pe doi dintre colegii mei cei mai talentați, «le vieux Jeannot» va putea încerca, în sfîrșit, după atîția ani și suficiente filme de serie, genul rolului de compoziție cu care am cochetat în Prințesa de Clèves și în Cocoșatul".

Ion MIHU



Strălucitorul scrimeur probîndu-și virtuozitatea pe platourile de la Buftea.



Înconjurat de admiratorii bucureșteni la premiera filmului Prințesa de Clèves.

BUFTEA: DECEMB



În sala de postsincronizări, Ştefan Ciubotăraşu, Corina Constantinescu şi Ştefan Iordache îşi urmăresc propriile imagini de pe ecran.

Sfîrşit de an, început de an; moment care echivalează, pentru cineaşti, cu încheierea producţiei. Filmele realizate în '63 sînt fie terminate, fie în faza ultimelor lucrări — postsincron, mixaj, pregătirea copiei standard. Este vremea bilanţurilor, a referatelor, a primelor evaluări asupra fiecărui film în parte şi a producţiei în ansamblu. În ultimele vizite la Buftea am încercat să descopăr acest moment dintr-un punct de vedere mai puţin obişnuit: nu ca un privitor din afară, cu totul străin de munca cineaştilor — acest punct de vedere se va face cunoscut la vremea lui, după fiecare premieră, ci din perspectiva celor care au străbătut tot drumul lung, de la proiectul de scenariu pînă la copia standard, lucrînd. *Străinul*, *Comoara de la Vadul Vechi*, *Paşi spre lună*, *Dragoste lungă de-o seară* şi celelalte filme ale anului nu mai sînt planuri, deziderate, visuri înscrise pe filele decupajelor sau pe crîmpeiele de peliculă filmată; ele au căpătat fiinţă, există sau încep să existe concret pe ecranele sălilor de vizionare de la Buftea. Ce gîndesc creatorii acum, cînd se pot, în sfîrşit, confrunta cu rezultatele muncii lor? Ce îndoieli, ce frămîntări însoţesc această ultimă fază de lucru?

EPILOG LA *STRĂINUL*

Despre filmul pe care Mihai Iacob îl realizează după romanul (şi scenariul) lui Titus Popovici s-a vorbit şi s-a scris mult. N-a fost uşor să obţin de la regizor impresii noi, cu atît mai mult cu cît întîlnirea a avut loc în sala de postsincron şi discuţia s-a purtat pe fragmente, în pauzele de cîte cinci sau zece minute dintre două imprimări.

Pentru profani munca aceasta, cu nume tehnic îndepărtat şi enigmistic — postsincron — oferă aspecte mai puţin spectaculoase decît marile filmări, dar nu lipsite de oarecare pitoresc. Procesul de lucru e cunoscut: se proiectează mut „bucla" care urmează să fie sonorizată şi, din sală, actorii îşi potrivesc replicile în ritmul exact al imaginii. Regizorul şi inginerii de sunet urmăresc nu numai precizia formală, o coincidenţă sunet-imagine (sincronismul), dar mai ales expresivitatea nuanţelor în dialog. Este o muncă migăloasă, care cere multă concentrare şi o bună coordonare a compartimentelor tehnice şi artistice.

La *Străinul*, imprimarea este mai dificilă decît de obicei, deoarece tot filmul trebuie postsincronizat; filmările realizate la Arad, fie în decoruri naturale, fie pe platourile improvizate într-o fabrică nu au permis nici un fel de imprimări sincron. Se munceşte intens, cu pauze limitate strict la timpul necesar pentru a schimba „buclele" în aparate.

VĂ ADUCEŢI AMINTE DE JULES VERNE?

Pe Gopo l-am întîlnit întîmplător chiar la prima vizionare pe două benzi — primul „şnur" cum s-ar zice în teatru — a filmului său. Pînă la această vizionare nimeni — nici regizorul, nici monteurii, nici alt membru al echipei — nu văzuse filmul de la început la sfîrşit, cu imaginea şi banda sonoră complete şi continue. Filmul era nou şi pentru Gopo care, deşi îl concepuse, îl scrisese, condusese filmările, urmărise de nenumărate ori la montaj fragmente

Un moment de respiraţie poetică în *Comoara de la Vadul Vechi* (Mariana Pojar şi Ion Caramitru).



mici, foarte mici sau mai mari, nu îl văzuse niciodată întreg.

Aveam unele rezerve, pe care le-am expus regizorului, foarte dispus să accepte o discuţie în contradictoriu. Iată concluziile lui Gopo, formulate pe marginea acestei prime confruntări cu filmul şi cu opiniile critice.

Dacă vezi în *Paşi spre lună* numai ceea ce se vede pe ecran, e prost. Filmul — spune Gopo — trebuie să ruleze concomitent pe două ecrane: unul pe pînză, altul în capul privitorului. Dacă trimiterile şi asociaţiile preconizate în fiecare scenă nu se analizează, filmul apare sărac, neinteresant. Rămîne de văzut dacă aceste asociaţii se vor realiza firesc şi spontan în mintea spectatorului, la o vizionare normală.

Filmul nu este o comedie. Anumite scene sînt întrerupte înainte ca efectul comic, abia schiţat, să se consume. „Este oare o lege ca la filmele pe care le realizez să se rîdă?"—întreabă Gopo. „Al treilea lung metraj cu actori pe care îl voi realiza va fi o dramă."

Compoziţia filmului nu ţine seama de unele norme pe care ne-am obişnuit să le considerăm obligatorii în construcţia acţiunii şi conflictului. Lui Gopo îi plac filmele care nu sînt doar spectacol, care nu se mulţumesc doar să provoace emoţii, ci caută să se adreseze direct gîndirii. Încercarea este îndrăzneaţă şi foarte actuală: a concretiza pe ecran un joc al gîndului, o analiză de noţiuni, este una din cele mai temerare ambiţii ale cineaştilor contemporani.

Această încercare nu rămîne, în unele episoade, la nivelul ilustraţiei, ca într-un film de ştiinţă popularizată? Gopo nu a dorit asta. El nu şi-a propus să ţină o conferinţă despre istoria năzuinţei de a zbura. A vrut să fixeze pe ecran visurile şi meditaţiile pe care o asemenea conferinţă le-ar putea prilejui. El nu afirmă: „Jules Verne şi-a imaginat călătoria în lună ca un zbor cu o ghiulea", ci întreabă „Vă aduceţi aminte de Jules Verne?" Filmul se vrea dialog cu spectatorul — nu istorisire, nici simplă evocare.

Pe măsură ce Gopo vorbeşte, filmul devine mai atrăgător, mai interesant. La cinematograf, însă, Gopo nu va sta lîngă ecran să comenteze, mai în glumă, mai în serios, fiecare cadru. Şi abia atunci reacţiile publicului vor sancţiona calitatea filmului.

BRIE '63



UN MONTAJ PROVIZORIU

Din filmul scris de Al. Ivan Ghilia și regizat de Horea Popescu, *Dragoste lungă de-o seară*, am văzut mai multe bobine disparate, în montaj provizoriu și fără sunet. Firește, o asemenea vizionare este încă foarte aproximativă; cu toate acestea, în unele secvențe se pot discerne caracteristicile viitorului film.

Dragoste lungă de o seară va fi un film cu desfășurare lentă, un film de analiză. N-am izbutit să-mi dau seama, din această primă și aproximativă vizionare, dacă el va căpăta, atunci cînd montajul și banda sonoră vor fi definitivate, acea densitate de sensuri psihologice care face ca în astfel de filme interesul spectatorilor să depășească datele exterioare ale conflictului, concentrîndu-se asupra semnificațiilor din subtext. Inițial, scenariul fusese construit pe un conflict mai strîns construit. Regizorul socotește că elementele noi, introduse în timpul filmării cu scopul de a ilustra viața colectivă a satului, ar putea să acționeze în detrimentul analizei, diluîndu-i intensitatea în unele scene. Este o problemă de compoziție a ansamblurilor care se va elucida după ce montajul definitiv va fi realizat.

EXPRESIVITATEA CADRULUI

Pe o costișă de deal, doi oameni coboară încet spre noi, spărgînd cu măciuci uriașe, bulgări mari de pămînt uscat. Pămîntul e întunecat, aproape negru. Pe cer se desenează silueta închircită a unui copac uscat, de crengile căruia atîrnă pieile cailor răpuși de secetă. Mișcările celor doi sînt amplificate prin racourci. Efortul lor pare mai violent, mai absurd în îndîrjirea lui inumană, în echilibrul de negru și alb din imagine. Văzut la postsincron, cadrul din filmul *Comoara de la Vadul Vechi*, pe care îl realizează Victor Iliu după nuvela și scenariul „La răzeși" de V. Em. Galan, atrage atenția prin forța lui expresivă. Aceste cîteva minute nesonorizate de film ne situează într-un timp și un spațiu: pare că cei doi oameni lucrează așa de multă vreme, că în urma și înaintea lor se desfășoară o dezolantă întindere aridă. „În nuvelă toată scena se reduce la o propoziție de cîteva cuvinte" amintește Victor Iliu. (E foarte zgîrcit cu explicațiile și misiunea reporterului nu este ușoară, lîngă el.) O indicație a lui — „fiecare lovitură în pămînt va răsuna cu intensitatea bătăii de tobă" — sugerează emoția puternică a imaginii cinematografice de mai tîrziu.

N-am văzut din film decît puține cadre, disparate, dar ele s-au întipărit în memorie. Sînt cadre despre care se poate spune că au personalitate, trăiesc. Nu este vorba numai de plastica lor (deși, desigur, ea este decisivă): peisajul ales, ritmul, expresia chipurilor, evoluția raporturilor care se creează în cadru prin mișcarea actorilor (montaj în cadru) „joacă" aici activ. Pămîntul pare ars, împietrit; cerul alb se arată nemilos, fără nor; parcă simți adierea uscată și caldă care spulberă praful și flutură hainele oamenilor. Și numai din aceste frînturi de imagine poți aprecia jocul protagoniștilor (Ștefan Mihăilescu-Brăila și Ion Caramitru) în expresivitatea cărora există o notă de firesc convingătoare, absolut străină de convenționalisme. În fața ecranului, autenticitatea și valoarea cinematografică a dialogului lui Galan se verifică din plin; asociat cu imaginea, schimbul de replici sună ca o competiție stranie de ironie aparent nepăsătoare, în fond din ce în ce mai îndîrjite.

Aceste cadre fac parte din episodul care îl mulțumește mai mult pe regizor — lupta lui Prisac și a lui Ion cu pămîntul. Victor Iliu mi-a mai vorbit despre o secvență care îl satisface în mod deosebit, tot o scenă sugerată în puține cuvinte de scriitor — o petrecere fără veselie, dezvăluind o apăsătoare mizerie morală. În film, accentul nu cade atît pe descrierea brutală a aspectelor atroce ale foametei, cît pe analiza mizeriei morale care însoțește obsesiile posesive ale vechii mentalități țărănești. Trecînd pe ecran, acțiunea a suferit unele transformări: de pildă, Vadul Vechi nu mai este un sat de răzeși, fiindcă astăzi această condiționare particularizează prea mult acțiunea și sună anacronic.

Precizia și expresivitatea imaginilor văzute demonstrează o unitate de concepție reală și eficientă din punct de vedere artistic. „Totul a fost gîndit dinainte, în amănunt" — spune regizorul. Victor Iliu este un cineast care consideră calitatea decupajului hotărîtoare în elaborarea unui film — și prima întîlnire cu peliculele realizate confirmă justețea metodei lui de lucru.

★

Căutări, încercări, experiențe; nu peste mult timp vom cunoaște, în sălile de cinematograf, rezultatele lor. Și în timp ce realizatorii dau aceste ultime bătălii pentru terminarea unor filme, pe ușile unor cabine de la Buftea au apărut inscripții noi: *Echipa „Pădurea Spînzuraților"*, *Echipa „Casa neterminată"*. Filmele anului 1964 au intrat în producție.

Ana Maria NARTI



Maria Rucăreanu și Dumitru Furdui în filmul Un suris în plină vară.



Marin Grecea se consideră interpret al rolului principal din filmul Dragoste lungă de-o seară. **Și nu se înșală prea mult.**

Dramatica luptă cu pămîntul într-un cadru de o reală plasticitate filmată de operatorul Gh. Fischer.



actualitatea actualității cinematografice

de Valentin SILVESTRU

Un grup numeros de redactori, regizori, operatori fac gazetărie cinematografică sub egida studioului „Sahia“, editînd un săptămînal pentru zeci de milioane de cititori, singura publicație care se citește pe întuneric și totdeauna integral, Actualitatea în imagini. Dacă urmărești cinci numere la rînd, ești informat de ceea ce se întîmplă în lume într-o lună, vezi cartierul cel mai nou al Clujului și o demonstrație de masă la Saigon, asculți țambalul într-o mustărie bucureșteană și admiri fetița lui Titov într-o maternitate moscovită, parcurgi itinerare turistice, drumul tractoarelor pe ogorul fără margini, slalomul furios al bărcilor cu motor la Biarritz sau lunecarea lină a bărcilor cu rame în tăcerea aurie a Deltei. Activi, mereu prezenți în cele mai diverse geografii, sărind grăbiți din tren în automobil, de aici în căruță și apoi urcînd potecile pădurii, cu umărul coborît de greutatea aparatului și privirea căutînd mereu plastica peisajului, operatorii culeg neobosiți subiectele cele mai felurite și aduc hebdomadar în studio un sac cu noutăți. Cine-i cunoaște pe acești oameni nu prea vorbăreți, tenaci și febrili știe că în ființa lor s-a dezvoltat cu trecerea anilor un interes structural pentru ceea ce e nou și că străduința lor cea mai vie e să descopere ineditul substanțial în toate domeniile de construcție socialistă. Datorită lor, în primul rînd, în jurnalele unei luni — să zicem octombrie 1963 — vei cunoaște halele elegante ale noii fabrici de mobilă de la Focșani, liniatura fină a unei noi rețele de înaltă tensiune pe cerul bănățean, recipientul cu izotopi radioactivi din noul laborator al spitalului Panduri, licărirea de înfrigurată emoție din ochii proaspătului școlar care se întîlnește pentru prima oară în viață cu cartea de citire. Imaginile sînt îndeobște luminoase, diverse, aparatul se plimbă degajat, uneori îndrăzneț, se filmează din ce în ce mai expresiv și mai lapidar, iar cîte un cadru studiat, în care profilul bine conturat al omului se decupează în materialitatea peisajului, te îndeamnă la analogii cu tablouri ilustre.

Mi-i închipui pe operatori deșertînd sacul cu bobine în camerele de montaj, unde, în spatele perdelelor mereu trase, regizorii în vestă și asistentele lor în halate albe sortează zi și noapte kilometri de peliculă. La colțul mesei, mușcînd mereu capătul creionului din care ies metaforele, comentatorul, cu un ochi la pătratul luminos al ecranului și altul la hîrtie, elaborează textul — dacă nu în viteza derulării filmului, în orice caz cu o operativitate căreia mașina de scris nu i-ar putea face față... Poate că închipuirea e aici aproximativă și creatorii pomeniți sînt mereu împreună, în soarele arzător de pe platoul natural, ca și în lumina scăzută a lămpii flexibile de masă.

Totuși se întîmplă ca unele jurnale să-ți lase impresia unui prea accentuat efort ulterior de asamblare. Fotografia e oarecare, iar textul fantazează autonom. În imagine apare, sacadat, un drum, un munte, un catîr, un om care mănîncă, un castel, o bicicletă, o bătrînă care rîde, un acordeon, o pajiște și în cuvinte se încearcă a ni se insufla o viziune entuziast-turistică asupra trecătorii de la Bran pe muzica suavă de orgă electronică. Altădată, e de văzut un admirabil tablou de revărsare a porumbului dinspre cîmp spre hambarele colectivei și se aude plat „erau aduse ultimele tone de porumb“. Ți se furnizează informația (discutabilă) că „zahărul (vrasăzică sfecla) se cere săpat cu hîrlețul“ și în ecran izbucnește triumfătoare o secere. E sigur că o străduinție mai susținută și mai de durată în creația colectivă a jurnalului ar înlătura mai ales reziduurile de descriptivism flasc.

Cele mai bune pagini — ca să zic așa — ale jurnalului de actualitate cinematografică sînt astfel prin actualitate și importanța subiectelor, prin scriitura talentată, nervoasă, directă, raportată mereu la țelul informării într-un mod interesant și atrăgător a spectatorului. Ce se întîmplă a fi nereușit se datorește, cred, abandonării criteriilor autentic ziaristice, inactualității, atemporalității, conservării unei preocupări fade, ineficiente de „prezentare“, prin care filmul se abandonează de fapt pe sine, întorcîndu-se la diafilm.

Sînt numere întregi de jurnal admirabile. Aș exemplifica prin Actualitatea în imagini nr. 40, redactat de Paula Segal și comentat de Eugen Mandric. O investigare interesantă, vie, cercetătoare a modernei stații de dezbenzinare Țicleni și a Institutului de cercetări din Cîmpina sărbătoresc cinematografic Ziua petrolistului. Cîteva abile și laconice interviuri cu studenți romîni și străini printre coloanele aulei marchează deschiderea anului universitar. O foarte nostimă compoziție de imagine, muzică și comentar anunță finalul sezonului pe litoral, surprinzînd ultimii turiști înveliți în pleduri pe nisipul rece al plăjii, ascultînd în difuzor cîntecul „La revedere Mamaia“. Filmarea amuzantă a unei divergențe între milițian și trecătoarea grăbită, care ignorează stopul, reamintește sugestiv nu numai interdicția claxonatului în București, ci și creșterea responsabilității pietonilor. Știrile de peste hotare, varietățile, noutățile sportive sînt susținute cu nerv și jurnalul izbutește să te rețină eficace prin aproape toate subiectele.

Sînt însă și fragmente de jurnal care se uită în chiar timpul vizionării, o dată cu încheierea lor și cred că i-ar veni greu însuși celui ce le semnează să-și spună pentru ce anume a arătat cinci struguri și trei fete într-o gospodărie din Călărași (nr. 42) foarte asemănători și asemănătoare cu trei struguri și cinci fete, ceva mai înainte, la Drăgășani (nr. 39).

Se pare că în ultima vreme a scăzut atenția creatorilor de jurnale față de problema primordială a reflectării eroului realităților noastre contemporane, a modelului uman. În cinci numere ale gazetei cinematografice n-am întîlnit nici un profil de om nou, deși operatorii l-ar fi putut afla în multe din locurile pe unde au cutreierat. Cîndva apăreau mai frecvent schițe biografice, se notau nume și înfăptuiri personale remarcabile ale oamenilor muncii din toate domeniile de activitate, acum te solicită foarte rar prezențele umane. E o scădere care afectează puterea de influențare a jurnalului.

Vizionarea în serie a jurnalelor mai lasă uneori impresia că nu e destulă rigoare în alegerea subiectelor. Față de numărul de fapte, întîmplări, evenimente care se vor cuprinse într-o ediție săptămînală, se cere o atitudine critic-selectivă mai fermă în raport cu criteriul actualității celei mai semnificative. Și, desigur, o mai mare încordare a voinței creatoare pentru ca materialul cules să se înfățișeze cu maximum de expresivitate. Se va observa că ceea ce e realmente interesant, e astfel și prin formă, căci în timp ce episoadele plate par filmate agale, dintr-un car cu boi și apoi montate cu sufletul la gură din goana acceleratului, subiectele memorabile se realizează inventiv, prin procedee variate, într-un ritm propriu, unitar, cu planuri orînduite conform logicii interne a materialului și într-o centrare permanentă pe ideea urmărită. Pescuitul la Greaca apare anodin, prin filmarea anodină, monotonă a apei, plaselor, peștilor, în planuri neutre; în schimb, cîinele care se ia bucuros după copilul pornit la școală pe drumul însorit de țară și se întoarce abătut fiindcă e trimis violent acasă („să fim serioși“ — zice comentariul) desenează o imagine evocatoare, impregnată de poezie și umor delicat, a începutului de an școlar.

Sporirea eficienței jurnalului de actualități e în funcție și de sporirea expresivității, de ridicarea neconteniță a calității cinematografice a subiectelor filmate. Se pare că nu toți creatorii de aici sînt convinși, de pildă, că filmarea directă a faptului autentic de viață e superioară reeditărilor căznite sau că folosirea interviului este cu mult preferabilă relatării indirecte, aride. De cînd există secție de „Letopiseți“, arhiva personală a studioului, s-au creat posibilități foarte largi pentru comparații edificatoare între trecut și prezent, pe date concrete, într-o modalitate specific cinematografică. Totuși, această posibilitate este prea rar și încă stîngaci folosită. În general, se manifestă în redacția jurnalului un interes nejustificat de scăzut față de înfățișarea în succesiune temporală a subiectului. Constructorii din București ridică, într-un cvartal experimental, un etaj pe zi. Jurnalul semnalează această performanță arătîndu-ne blocul noaptea timp de cîteva secunde și relatînd; dar alăturarea unei imagini filmate dimineața și a alteia prinsă după douăzeci și patru de ore ar fi fost, firește, de o sută de ori mai elocventă. E momentul, pe de altă parte, să se intensifice investigațiile în privința îmbogățirii procedeelor, căci unele s-au sclerozat și revin obsedant. E cazul, de pildă, să se trateze mai spiritual și comunicativ (nu numai prin comentar), subiectele ce se pretează să se alterneze fotografia în mișcare cu cea statică, imaginea filmată cu desenul animat, sau chiar cu păpușile, în compoziții îndrăznețe care să accentueze puternic ideea. Ca orice gazetă, și jurnalul cinematografic poate fi scris, și trebuie să fie scris, foarte divers, cît mai atrăgător, în cît mai multe rubrici, cu simple informații comentate și mici monografii, reportaje informative și cronici artistice, foiletoane și chiar o caricatură pe o temă la zi. Actualitatea în imagini a creat, de altfel, de-a lungul anilor, o experiență valoroasă în domeniul formei cinematografice, experiență care a fost extrem de utilă în primul rînd filmului documentar — la începuturile sale, cu evoluție mai greoaie. Cîteva reușite recente ale filmului documentar constituie, la rîndul lor, un capital de observație și studiu ce se cere fructificat și în gazeta cinematografică.

Pe măsură ce relația dintre frumos și funcțional va deveni și aici organică, iar valoarea cinematografică, cu cea ziaristică se vor îmbina la un nivel mereu mai elevat în reflectarea unor realități esențiale, jurnalul își va lărgi aria de înrîurire, își va cîștiga mereu mai numeroși și mai trainici cititori-spectatori.

In ...
semnifi...



Propunîndu-ne o retrospectivă asupra documentarelor realizate de studioul „Al. Sahia“ în 1963 nu avem intenția de a da acestui articol caracterul exhaustiv al unui bilanț. De altfel, la timpul cuvenit, presa a consemnat interesantul și constructivul schimb de opinii care a avut loc în cadrul amplelor dezbateri despre problemele filmului documentar din cadrul recentei plenare a Consiliului Cinematografiei. Însemnările ce urmează, analizînd o parte din cele mai reprezentative filme ale anului în curs, încearcă să desprindă cîteva din direcțiile de dezvoltare ale documentarului romînesc.

De la început se impune o constatare cu un caracter general: 1963 poate fi considerat, comparativ cu perioadele trecute, un an spornic, un an în care acumularea experienței în vederea unui salt calitativ a fost la ordinea zilei. A nu se înțelege că documentare interesante, atît prin problematica lor cît și prin căutările artistice îndrăznețe nu s-au realizat și înainte. *Contemporanul meu*, *Trei strigăte*

...căutarea
...ficativului

rilor care se produc zi cu zi (ceea ce implicit nu a mai permis să se înregistreze succese artistice ca cele din anii trecuţi). Ca genuri, au fost valorificate: eseul, foiletonul, filmul-portret, reportajul sau schiţa cinematografică.

Au găsit documentariştii acele mijloace ingenioase de a surprinde realitatea în ceea ce are ea mai caracteristic? Au reuşit ei să prindă pe peliculă sensurile adînci ale vieţii? Mai multe filme caută să dea răspunsul la aceste întrebări.

Metafora celor *4 000 de trepte spre cer* pe care i-a sugerat-o documentaristului Titus Mesaroş începutul construcţiei hidrocentralei de pe Argeş ni se pare că dă un răspuns favorabil ambelor întrebări. Realizat cu sobrietate, reportajul acesta reuşeşte să cuprindă eforturile oamenilor, lupta dusă pe verticală cu stîncile, în imagini de un patetism vibrant.

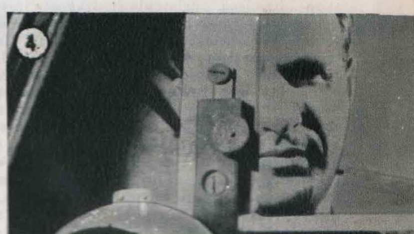
Slavomir Popovici (cu *Uzina 1 Mai-Ploieşti)* şi Alexandru Sîrbu (cu *Sonda)* s-au aflat în faţa aceloraşi întrebări. Le-au dat însă numai răspunsuri parţiale fiindcă n-au avut permanent în vedere întrebare la care documentarele lui 1963 au trebuit să răspundă. Nu s-au realizat însă decît puţine filme care să redea omul în plin efort constructiv, omul în complexa luptă de a transforma mediul înconjurător, de a se transforma pe sine, omul în strădania de a-şi perfecţiona unealta, de a munci mai bine. *Grădina din nisipuri* (regia H. Rabinovici) şi *Pretutindeni trăiesc oameni* (regia Jean Petrovici) izbutesc — primul, o imagine generalizatoare asupra tenacităţii umane care a dat viaţă unor pămînturi sterpe din sudul Olteniei, cel de-al doilea o suită de portrete ce ilustrează sentimentul necesităţii împlinirii datoriei cu care muncesc, departe de oameni, meteorologul de pe Omul, paznicul farului sau un revizor de cale ferată. În schimb, prea şters, prea lipsit de forţă este zugrăvit omul în alte două documentare, *Tăbăcarii* şi *Tehnică nouă, oameni culţi*. Primul este o reuşită în ceea ce priveşte arta contrapunctului între text şi imagine, între imagine şi muzică etc. Reportajul lui Geo Bogza şi desenele lui Perahim i-au permis regizorului re-l are, în această privinţă, foiletonul cinematografic. Totuşi el a fost ignorat mult timp. Readus în actualitate prin *Casa noastră ca o floare*, un foileton de o satiră ascuţită, genul şi-a reconfirmat virtuţile. Realizarea regizorului Alexandru Boiangiu interesează atît prin conţinutul său etic, cetăţenesc, cît şi prin metoda filmărilor cu aparatul „ascuns". Şi schiţa *Mărturisirile unei mese de restaurant* a lui Virgil Calotescu izbuteşte, prin intermediul rîsului, să satirizeze o deprindere mai veche, alcoolismul. Filmul dezvoltă în general un adecvat comic de situaţie (minus unele episoade vulgarizate prin îngroşare).

Confirmînd acea efervescenţă creatoare, acea căutare a noului care au fost proprii activităţii studioului în 1963, documentarul de artă obţine cu *Rădăcini* (regia — Mirel Ilieşu) sau *Itinerar* (regia — Nina Behar), dar mai ales cu filmul-portret *George Georgescu* (regia — Paul Barbăneagră), certe succese.

Dînd la iveală cîteva din aspectele noului, direcţiile tematico-

Cadre din filmele documentare:
1 şi 6 — Pretutindeni muncesc oameni.
2 şi 4 — Uzina.
3 şi 5 — De bună voie şi nesilit de nimeni.
7 — Pentru un petec de hîrtie.







pe Bistriţa, Puterea pîinii, Pe drumurile Crişanei pot fi menţionate (fără a epuiza prin acestea filmele de calitate) ca paşi nu lipsiţi de importanţă pe calea reflectării mai profunde a realităţii. Ceea ce dă însă anului 1963 un profil aparte este faptul că lupta cu rutina şi inerţia a căpătat caracterul unei campanii duse în întreg studioul. Cele două grupe de creaţie înfiinţate în sectorul documentarului la sfîrşitul anului 1962 şi-au adus o contribuţie esenţială la crearea acestui climat propice unei efervescenţe artistice.

Filmele lui 1963 se caracterizează prin diversitate, atît din punct de vedere problematic, cît şi în ceea ce priveşte modalităţile de expresie artistică. Faptul industrial şi-a găsit locul binemeritat în mai multe producţii ale studioului; fenomenul de artă a fost, la rîndu-i, surprins mai atent în analize cinematografice subtile; comportarea etică a oamenilor a constituit şi ea o sursă de investigaţii. Sfera tematică nu a fost însă împlinită. Viaţa satului contemporan nu a fost urmărită în perspectiva transformă- două cerinţe fundamentale: atenta selecţionare şi judicioasa asociere a materialului de viaţă. Documentarul lui Slavomir Popovici este o reflecţie de natură filozofică asupra vieţii de azi, nu lipsită de pasaje autentice. Prin ideile vehiculate, filmul caută să dezvăluie noile dimensiuni pe care le dă socialismul omului. Punînd însă în circulaţie prea multe abstracţiuni, documentarul nu reuşeşte întotdeauna să le dea concreteţe, să le exprime limpede pentru spectatori. Se abuzează de comentariu şi de o partitură muzicală nu foarte adecvată, în dauna găsirii unor imagini grăitoare. *Sonda* este în şi mai mare măsură stăpînit de o formă artificială. Folosind ca unică o metodă particulară de surprindere a realităţii, filmarea pe viu, realizatorul acestui documentar n-a ţinut seama că faptul de viaţă îi sugerează spectatorului asociaţii de idei numai în măsura în care se subordonează fidel scopului urmărit, mesajului filmului.

Ce imagine îşi vor face oamenii viitorului despre cei de azi, despre contemporanii noştri? Iată o altă Mirel Ilieşiu un interesant mod de opunere artistică a prezentului cu trecutul. Documentarul este încă prea rece, prea distanţat atunci cînd vrea să ni-i prezinte pe tăbăcarii de azi. Autorul filmului *Tehnică nouă, oameni culţi* a voit, prin intermediul cîntecelor de factură brechtiană, să oglindească Uzina „Electronica" şi oamenii ei. Regizorul n-a reuşit decît în foarte mică măsură să redea prin această modalitate de exprimare artistică pulsul vieţii uzinei. El a forţat forma în dauna conţinutului. De aceea, filmul suferă din punct de vedere al autenticităţii, mulţumindu-se să fie un documentar pur descriptiv. De la distanţă şi destul de superficial sînt prezentaţi oamenii şi în alt film: *Autorii zîmbetului*, de Eric Nussbaum.

Se ştie că documentarul poate avea un rol educativ, poate influenţa viaţa cotidiană a oamenilor. Descriind frumosul ce ne înconjoară, filmul nu trebuie, totuşi, să rămînă indiferent faţă de cei care nu-l respectă. Nimeni nu contestă, de altfel, caracterul agitatoric pe ca- artistice amintite permit să se întrezărească perspective. Pentru a realiza acel salt calitativ de care s-a apropiat în 1963, studioul „Al. Sahia" ar trebui să-şi concentreze atenţia în cîteva direcţii principale. În primul rînd asupra chipului contemporanului nostru. Omul de azi are o multitudine de preocupări, de gînduri îndrăzneţe, de căutări creatoare; în locuri şi împrejurări diferite, el este întotdeauna o prezenţă hotărîtoare. Despre acest om, documentariştii pot spune mult mai mult decît pînă acum. În ceea ce priveşte mijloacele artistice, căutările novatoare, ele nu vor fi eficiente decît atunci cînd vor tinde la exprimarea cinematografică cea mai adecvată pentru reliefarea ideii. Ultima, dar nu cea mai puţin importantă problemă, este aceea a realizării în anul 1964 a unui mai judicios echilibru tematic. Îndeplinirea acestei cerinţe ar permite documentariştilor să cuprindă fenomenele cele mai importante petrecute în întreaga ţară.

Al. RACOVICEANU



CAVALERUL DE PARDAILLAN: Scenariul realizat după opera lui Michel Zevaco de André Hoguet și Borderie. Regia: Bernard Borderie. Imaginea: Henri Farsin, cu: Gérard Barray, Giana Maria Canale, Michèle Grellier.

Fără teamă, cu reproș!...

Literatura romantică a alimentat mitul cavalerului medieval cu capă și spadă, fără „teamă și reproș" care se avîntă pentru dulcineea inimii lui în situațiile cele mai primejdioase, le caută, le provoacă chiar spre a-și demonstra înaltele însușiri fizico-morale. Spunem literatura romantică, deși mitul se stabilise cu multe secole în urmă și don quijoții traversau înfierbîntați cîmpiile maure ori normande, înveșmîntați în faima armurilor strălucitoare și a vitejiilor sonor trîmbițate. Romantismul le-a accentuat doar „patosul interior", frămîntările pasămite ce încep să le tulbure seninătatea vitează.

De Pardaillan — replica dată celebrului d'Artagnan — consumă doar exterior și cu nonșalanță duelurile și peripețiile de tot soiul, pînă ajunge la inima Isabelei de viță nobilă, răpită de mică de țigani. Pentru că marea vitejie a eroului gascon nu stă în zecile de morți și răniți stivuiți la picioarele frumoasei oxigenate, ci în „lupta" pe care o duce la un moment dat cu sine însuși, spre a-și înfrînge pasiunea, tinzînd la un „rang prea înalt". Datorie, „conștiință de clasă", prietenie și dragoste furtunoasă, gelozie, intrigă abilă de curte (deci „critică socială") se amestecă într-un „tourbillon" cinematografic ametițor, cu spade și veșminte colorate, pînă cînd „melo-comi-drama" romantică pe ecran lat iese învingătoare, stabilindu-și, semeață, intențiile moralizatoare. Dacă un model romantic, „Ruy Blas", de pildă, ar fi fost ironizat în ce are el mai poncif și pueril (nu și în nobilele gînduri și simțăminte ce-l animă pe inteligentul erou al lui Hugo), atunci *Pardaillan* era mare. Mare cel puțin ca intenție, dacă nu ca realizare. Pentru că parodia ar trebui să atingă vîrfurile calităților și defectelor genului incriminat; or, cavalerul gascon n-ajunge încă să escaladeze meterezele cu grația lui Fanfan ori perseverența Căpitanului Fracasse sau măcar cu alura comico-tragică a „Cocoșatului". Noul erou cinematografic e un tinerel oacheș ce-și încearcă puterile într-un sector de veterani, și cu tot farmecul zîmbetului șmecher, a mîndriei de gascon isteț la tot pasul afișată, rămîne prea des în umbra modelelor impunătoare.

Replica modernă a lui d'Artagnan a fost dată în urmă cu 40 de ani de Max Linder și de atunci parodia cavalerului „sans peur et sans reproche" n-a mai cunoscut strălucire și finalitate. Dovadă, această comedie franco-italiană, mult mai săracă în umor.

A. M.



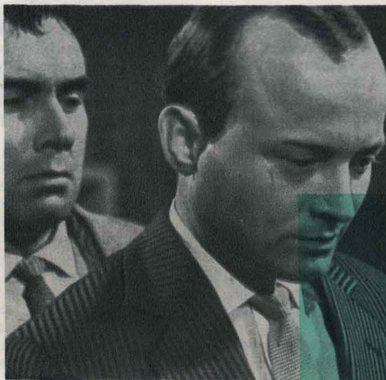
Cu aceeași grație eroul temerar își străpunge adversarul, ori taie cu vîrful sabiei moțul personajului comic.

Și nelipsitul, clasicul „sărut final", binemeritat după atîtea peripeții... Protagoniști: Gérard Barrav — Michèle Grellier.



MEDICAMENTUL CARE UCIDE: o producție a studiourilor din R.D.G. Scenariul: Werner Toelcke, Helmut Kraetzig. Regia: Helmut Kraetzig. Imaginea: Lothar Gerber. Muzica: Wolfgang Pietsch. Cu: Horst Schulze, Annekathrin Burger, Johannes Arpe, Werner Toelcke, Hans Joachim Hanisch, Gerd Biewer, Rudolf Ulrich, Erika Mueller-Fuerstenau.

Medicamentul care ucide



Pornind de la cunoscute date reale (cazurile, frecvente în Occident, de îmbolnăviri și malformații congenitale ale noilor născuți datorate administrării unor medicamente nocive), autorii peliculei polițiste în două serii Medicamentul care ucide au realizat în studiourile televiziunii din R D. Germană un film ce-și propune să denunțe afacerile speculative și antiumanitare ale unui puternic concern din R.F.G., prezentînd totodată mijloacele lipsite de scrupule pe care aceștia le folosesc pentru înlăturarea unor persoane indezirabile.

Printre numeroasele victime ale acestui medicament „minune" (numit în film „Dorsan") se află și soția unui oarecare Baseti care dă naștere unui monstru. Baseti este acuzat de uciderea doctorului Becker, persoana care i-a procurat medicamentul, și condamnat. Un ziarist se lansează într-o puternică campanie de presă împotriva medicamentului, încercînd să pătrundă misterul morții dr. Becker și să probeze (la un mod destul de naiv și incredibil) eroarea judiciară a condamnării lui Baseti. Astfel, în înțelegere cu avocatul Zvebell și dr. Elmers (directorul ziarului), el înscenează dispariția acestuia, creînd în mod deliberat o serie de piste false și indicii (destul de transparente, de altfel), care să-i atragă culpabilitatea și astfel să probeze facilitatea anchetei și incompetența organelor judiciare. Acțiunea filmului se complică naiv: vom asista la o ridicolă conferință de presă pe care ziaristul Brandt o provoacă pentru a-și dezvălui în mod spectaculos mobilul înscenării amintite anterior. Dar în locul lui Elmers pe care Brandt îl așteaptă, apare comisarul Graumann care-l arestează pentru asasinarea acestuia. Înfruntînd, mult prea riscant, de unul singur, opinia superiorilor săi, tînărul polițist Weber — pe care spectatorul îl remarcă printr-o prezență vie, agreabilă și exact realizată pe rol—întreprinde (mult prea imprudent pentru profesia sa) o suită de cercetări personale care prilejuiesc — în fine! — și un șir de momente „tari" în desfășurarea filmului. El va proba în cele din urmă nevinovăția ziaristului, descoperind pe adevărații criminali.

Dar spectatorul identifică, din păcate, încă de la început, personajele negative, nu numai prin manevrele lor evidente, ci și printr-un tipaj violent, șablon izbitor și demodat. Cel puțin misteriosul personaj „omul în manta de ploaie" devine de multe ori rizibil în cursul aparițiilor sale comandate „pe față", un fel de prezență perpetuă și insistent enigmatică pe care ceilalți protagoniști (și mai ales oamenii poliției) fac eforturi vizibile să nu-l bage în seamă.

Cele cîteva elemente de film polițist (cazul „Dorsan", asasinarea dr. Becker și dispariția subtilă a dr. Elmers, prezumtiva crimă a ziaristului Brandt și activitatea spectaculoasă a tînărului polițist Weber) ofereau regiei oarecare mize dramatice ce puteau fi fructificate. Dar cineaștii au aglomerat și complicat într-atît acțiunea, încît nu mai pricepi ceea ce trebuie să pricepi și — dimpotrivă — înțelegi tocmai ceea ce ar trebui să rămînă pînă în final mister, constituind „clou"-ul filmului polițist. O abundență de personaje secundare șterse, insuficient motivate funcțional sau concepute după moda veche și factice a genului (ca fiica dr. Elmer, secretara Kroll, Eberlee, cîntăreața de la bar, sau avocatul Zvebell), la care se mai adaugă și lungimea dialogurilor explicative, în prim-planuri statice, insistența regiei pe o serie de locuri comune — ca scenele din bar sau cercetările inabile din cabană — fac filmul greoi, obositor, inutil lungit în două serii.

Oare una singură n-ar fi fost de ajuns?

Ion MIHU

Imaginea: Poul Pederson. Regia: Erik Balling. Muzica: Sv. Erik Tarp. Cu: Poul Reichhardt, Astrid Vilaume, Gunnar Lauring, Randi Michelsen, Björn Watt Boolsen, Kirsten Rolffes, Niels Platou, Dorthe Reimer, Justus Larsen, Johanne Larsen, Edward Sivertsen.

Între „suspens" și dramoletă

Și totuși în acest film quasi-etnografic despre obiceiurile eschimoșilor — documentar blajin din viața aspră a locuitorilor Groenlandei („țara bărbaților" cum o numesc cu mîndrie băștinașii și cu admirație străinii care se stabilesc aici) — survine un încordat „suspens". O întrebare care apare încă de la titlu și se prelungește abil, pînă aproape de ultima jumătate a părții a doua... întocmai ca într-un bun film polițist. Cine este — sau mai precis ce este acest „quivitoq"? Un „harakiri" lapon, un rit păgîn, o tradiție care — vorba lui Hamlet — „ne-ar face mai multă cinste dacă n-am respecta-o". Sinuciderea devine, e drept, mai spectaculoasă în acest impunător peisaj al ghețarilor nordici și nefericitul care s-a decis să moară în vîrf de munte, înfruntînd măreția naturii, sfîrșește parcă mai demn și mai purificat, contopit cu zăpezile veșnice, decît bietul ronin japonez obligat să-și străpungă în văzul lumii măruntaiele cu o sabie de bambus.

Desigur și un film și celălalt, la forțe artistice cu totul inegale, acuză tradiția barbară, cultul morții și al crudelor rigori păzite cu strășnicie...

Doar că în timp ce capodopera japoneză dă lovitura de grație unui întreg sistem, formelor sociale rigide ce au alterat de secole conținutul viu, adevărat al relațiilor dintre oameni, *Quivitoq-ul* danez atacă un restrîns perimetru de mentalități locale în numele prea cunoscutei, falsei opoziții: băștinașii „înapoiați" și „civilizatorii" străini. Fenomenul, e drept, apare aici mai izolat, ca în alte filme, fără putere de generalizare. Europeanul retras la pol în urma unei decepții sentimentale și-a însușit mult din mentalitatea aspră, bărbătească a localnicilor, s-a împrietenit cu ei și îi stimează. Dar nu știu de ce (probabil, unde am văzut destule dulcegării continentale de acest gen) nu mă mai impresionează caritatea condescendentă cu care auto-exilatul oblojește rănile fizice ori sufletești ale eschimoșilor. Personajele vorbesc categoric două limbi diferite cu tot „esperanto-ul" călduț umanitar cu care încearcă să-și „universalizeze" suferințele amoroase. Ca în comedioarele de salon, ambele perechi (marchizi și subrete), sfîrșesc printr-un grațios cadril nupțial (aici o viguroasă „bătută" laponă). Păcat de frumusețea severă, frustețea fiordurilor obligate să suporte artificioasele dramolete sentimentale.

Alice MĂNOIU



Asupra vieții pescarilor groenlandezi regizorul Erik Balling s-a aplecat cu înțelegere și căldură. Iată o imagine însorită din Quivitoq.

ANGELA CHIUARU

ŞI CRISTEA AVRAM

ÎN VIZITĂ LA

cinema

făcea cu recunoscuta-i delicateţe. „Nu se ştie în care moment al carierei sale actorul izbuteşte să se depăşească, să exteriorizeze în chip original — spunea el. Să nu ne grăbim să etichetăm. Unii dintre noi se exprimă cu mai multă uşurinţă, pentru alţii drumul căutărilor e mai complicat, mai sinuos".

Şi pentru că a venit vorba de emoţie. Ştiţi care dintre noutăţile — tehniceşte vorbind — teatrului

să cucerească simpatia spectatorului. A fost greu, cu atît mai mult cu cît datele personajului nu mi s-au părut suficiente.

— Apoi?

C.A.: Dintr-un scenariu imposibil (*Nu vreau să mă însor*) din care nimeni nu înţelegea nimic, regizorul Manole Marcus a realizat o comedie color, nostimă (şi atît!) în care eu am interpretat rolul unui dirijor. Din păcate nici





Ultima convorbire din ciclul nostru — a zecea — ne-a prilejuit o întîlnire cu Angela Chiuaru şi Cristea Avram, amîndoi cunoscuţi actori de cinema şi colegi de teatru la „C.I. Nottara".

Firesc, am început prin a enumera filmele în care au jucat.

Angela Chiuaru: Am debutat în *Răsună valea* (1947), întîiul film realizat după Eliberare. Eram studentă la Institut şi făceam figuraţie în corpul de ansamblu al Naţionalului. Într-una din zile ni s-a spus să mai rămînem după repetiţie fiindcă vom fi vizitaţi de un regizor de film. Pe atunci, o asemenea ştire era cu totul senzaţională. Am avut bucuria să fiu distribuită în filmul de debut al cinematografiei noastre noi, lucrînd sub conducerea regizorului Paul Călinescu.

S-a filmat romantic, ca pentru un documentar (toată „recuzita" fiind autentică), pe un mare şantier, într-o atmosferă de muncă reală care facilita firescul, exprimarea sinceră, convingătoare. Al doilea film în care am apărut a fost *Directorul nostru* (regizor: Jean Georgescu) căruia i-au urmat apoi *Viaţa nu iartă* (regizori: Iulian Mihu şi Marcus Manole), *Secretul cifrului* (regizor: Lucian Bratu), *Poveste sentimentală* (regizor: Iulian Mihu) şi *Celebrul 702* (regizor: Mihai Iacob).

— Care din filmele citate vă e cel mai drag?

A.C.: *Viaţa nu iartă*, o peliculă foarte interesantă, care îşi propune să evoce imagini din războiul din '916, să investigheze universul moral al unor oameni pe care uriaşa încleştare îi mutilează, îi dezrădăcinează fatal. Din fericire, partitura mea nu mai era a unei ingenue, a trebuit să-mi trăiesc cu simplitate rolul. Multe nuanţe autentice se realizează în acest film prin simple tăceri, prin „spaţii albe", lucru care îl apropie pe interpret de cele mai moderne creaţii actoriceşti.

Îmi place să joc în acele filme care îmi sînt dintru început apropiate, în care cred, a căror fabulaţie o justific, filme la care muncesc cu emoţie, roluri pe care le încerc cu timiditate.

— Timiditate?

A.C.: Da. Din tot teatrul romînesc cred că se detaşează în primul rînd, ca reprezentanţi străluciţi, înnobilaţi de grandoarea propriului



lor talent, tocmai marii timizi: Nottara, Manolescu (Ion) sau Ciubotăraşu. Aceştia, în ciuda faptului că au fost „dăruiţi" cu nativă măiestrie şi au abordat noile roluri cu uimitoare timiditate: au vibrat ca în faţa unor tărîmuri necunoscute, misterioase. Cînd, la Institut, Manolescu era solicitat să comenteze jocul unor tineri studenţi ori să le „prevadă" viitorul, el se ferea să facă asta, ori o contemporan convine cel mai puţin actorului?... Desfiinţarea rampei! Am început să joc teatru pe o scenă care avea rampă. Între actor şi public, în afara penumbrei, exista acest „gol" al rampei care îl detaşa, îl obliga să se considere pe scenă ca într-o casă. Aşa, e greu de presupus că nu te influenţează faptul că la mijlocul tiradei vezi că spectatorul din primul rînd are tub acustic, că vecinul lui poartă mustaţă etc. etc...

— Discutabil lucru. Ce facem cu teatrele în arene şi mai ales ce facem cu filmul?

A.C.: Evident, nu se poate absolutiza. Ceea ce vreau să spun este că noi trebuie să ne păstrăm, vie, capacitatea de a ne emoţiona, de a fi autentici.

•

Se pare că şi Cristea Avram împărtăşeşte acest punct de vedere. El se numără printre actorii care iubesc cu precădere filmul, deşi teatrul nu le oferă mai puţine satisfacţii.

— Ce a prilejuit debutul dv. pe ecran?

Cristea Avram: Are să vă mire. Am jucat în *Darclée* pur şi simplu datorită faptului că... Aradul e foarte aproape de Timişoara.

— Şi dacă ar fi fost, să zicem, în Moldova?

C.A.: „Dezastru"! N-aş mai fi fost Giraldoni. Iată cum s-au întîmplat lucrurile: Pentru acest rol, Mihai Iacob intenţiona să caute un interpret din Arad. Întîmplarea a făcut ca tînărul regizor să poposească în oraşul în care — după terminarea Institutului — jucam teatru, să mă vadă în „Gaiţele" şi să mă invite să dau o probă.

— Rolul v-a plăcut?

C.A.: Puţin spus: l-am îndrăgit, m-am străduit să fac astfel încît

Poveste sentimentală nu s-a bucurat de o bază literară corespunzătoare. Deşi semnat de Horia Lovinescu, scenariul avea multe momente ceţoase, situaţii incredibile, uşor desuete şi n-a izbutit să concureze textul dramatic de la care a pornit, piesa de succes *Febre*. Ceea ce constituie meritul lui Mihu în acest film este felul în care a izbutit să creeze atmosfera. Interpretam primul meu rol mai apropiat de contemporaneitate şi aceasta presupunea o altă manieră de joc. Faptul că am fost chemat să fac *altceva* m-a bucurat. Mă consider un actor disponibil. Cred că actorul trebuie să fie un slujitor complex al Melpomenei, să evite tonurile monocorde, să se exprime variat, să-şi îngăduie, chiar pentru sine, surprize. Sînt împotriva actorului de gen. Nu trebuie să ne „specializăm" prematur, să nu încetăm să căutăm — şi să abordăm — acel *altceva*. În teatrul vechi erau tot soiul de „titluri", de „ranguri" actoriceşti. De pildă, un bărbat frumos (amorez) era numit „june prim", iar un altul şi mai frumos era „june prim-forte!"

— Pe care din maeştrii scenei noastre îl îndrăgiţi mai mult?

C.A.: Pe George Vraca... Se poate învăţa enorm de la maestrul Vraca. E mereu tînăr. În *Tudor* face o creaţie monumentală, cu totul nouă chiar pentru prodigioasa-i activitate. Nu cunosc un actor mai modest şi mai delicat ca maestrul Vraca şi nu pot să-l ascult fără să mă emoţionez. Dintre actorii străini îmi plac Laurence Olivier şi Nikolai Cerkasov. Pe Cerkasov l-am şi văzut, la Bucureşti, cînd ne-a vizitat ţara. În Institut eram cu totul copleşiţi de *Nevski* şi de *Ivan*... erau filme pe care le puteam vedea la nesfîrşit.

Gheorghe TOMOZEI

Corespondență specială din Paris. de FRANÇOIS MAURIN

noua stagiune cinematografică în Franța



Trei capitole se impun de la bun început celor care ar dori să încerce stabilirea unui bilanț provizoriu al noii stagiuni cinematografice 1963-1964: pe de o parte greutățile economice de care se izbește cinematografia franceză, pe de alta perspectivele oferite de producția actuală și, în sfîrșit, cele care se întrezăresc într-un viitor apropiat.

Dacă numărul filmelor în curs de turnare a crescut considerabil în ultimele luni, aceasta nu înseamnă că starea sănătății cinematografiei franceze s-a îmbunătățit în aceeași măsură. Tot atît de adevărat e că balonul de oxigen economic care i-a fost administrat în ultima vreme n-a știut să elimine efectele nefaste ale interdicțiilor care apasă asupra creației artistice însăși. Noi am demonstrat clar în cursul unui articol precedent oferit revistei „CINEMA": filmul francez suferă de pe urma concurenței cu televiziunea și a altor circumstanțe care, toate, tind să agraveze scăderea numărului de spectatori. Se resimt mai ales consecințele cenzurii (oficiale sau oculte), care împiedică libera dezvoltare a cinematografiei pe tărîmul ambițiilor ei de a traduce într-un limbaj accesibil maselor largi multiplele probleme ale epocii.

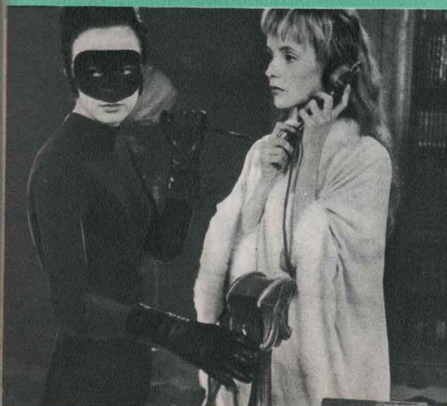
Studiourile se află în stare de somnolență din pricina crizei cinematografice sau sînt absorbite de televiziunea în plină ascensiune (care-și va pune în curînd în funcțiune cea de-a doua rețea) ca cele din Montmartre și de la Joinville, sau pur și simplu sînt sortite demolării pentru a face loc altor întrebuințări, cum sînt de pildă cele de la Neuilly și de la Courbevoie (Photosonor).

Din interes economic sau pentru a reduce cheltuielile, eliminînd la maximum chiriile platourilor (și adesea pentru ambele motive), producătorii de filme s-au orientat spre decorurile naturale. Din 16 filme, actualmente în curs de realizare în Franța, numai două sînt în lucru în studiouri. Puține, dintre cele 14 rămase, vor intra pentru cîteva săptămîni la „interioare".

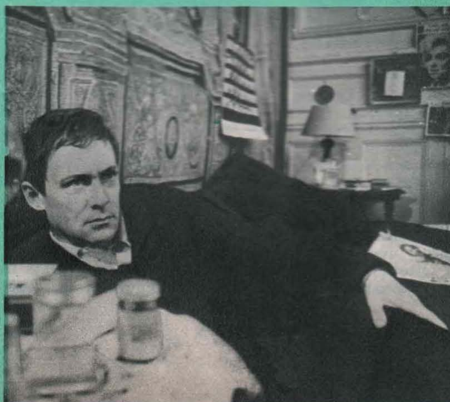
Iată de ce nu s-ar putea vorbi de un „început de stagiune la început de an" în studiourile franceze. Producția continuă cu mijloacele existente la această oră, fără alte perspective decît posibilitățile eventuale ale cîtorva producători de a reuni fondurile necesare realizării unui proiect care uneori durează de luni sau chiar de ani de zile. Ce se poate spune în acest caz despre realizatori care, atunci cînd ajung să prevadă posibilități concrete pentru turnarea unui film ce le stă la inimă, sînt de cele mai multe ori constrînși, spre a-l putea duce la bun sfîrșit, să accepte concesii împotriva cărora simțul lor artistic se revoltă?

Dar acestea nu reprezintă decît „spatele ecranului" (cum am spune în termeni familiari). Să încercăm să privim și „din față", adică cu ochii spectatorului. El va fi răsfățat în acest început de stagiune prin ieșirea pe piață a celor mai bune filme realizate la începutul anului, pe care distribuitorii le-au păstrat cu grijă în așteptarea lunilor de iarnă, considerate pe bună dreptate drept perioada cea mai propice pentru a asigura săli pline.

Întors din războiul algerian, tînărul erou al filmului lui Resnais, Muriel, **e copleșit de amintirea celor văzute acolo. Interpretează: Jean-Baptiste Thierée.**



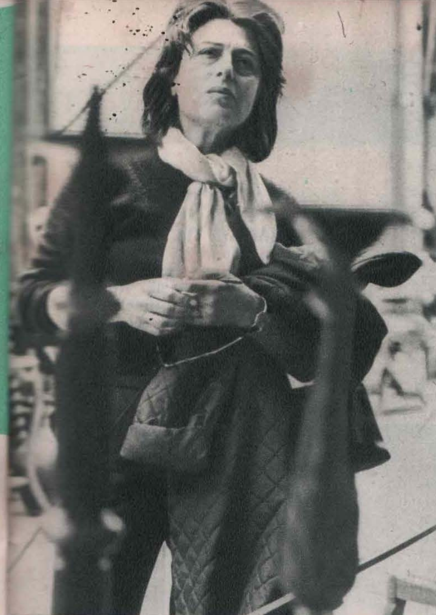
Francine Bergé și Edith Scob în Judex **al lui Georges Franju.**



Maurice Ronet în filmul lui Malle, Feu follet.



Doi mari actori dramatici: Jeanne Moreau și Maurice Ronet într-una din rarele scene comice din filmul Feu follet.



Cunoscuta actriță italiană Anna Magnani dă viață Josephei în filmul lui Claude Autant-Lara.

Muriel sau *Vremea întoarcerii* al lui Alain Resnais a fost proiectat în public după succesul obținut de Delphine Seyrig la Veneția. *Muriel* e un film al epocii noastre, singurul film francez al acestui an cinematografic capabil să prezinte o viziune globală și profundă a „climatului" în care se zbate omul modern, nu numai în Franța (zbuciumată de traumatismele provocate de recentul război din Algeria), dar în general, în lumea celor pradă dezechilibrului, incertitudinilor rezultînd din propriile lor contradicții.

Prin aspectele multiple pe care le relevă, *Muriel* reprezintă nu numai un film de intenție, dar și de „preocupări". Într-un climat a cărui temă principală este groaza de violență, scenaristul Cayrol și regizorul Alain Resnais au vrut să construiască un film pătruns de o anumită stare bolnăvicioasă inerentă „civilizației fericirii". Astfel, *Muriel* înseamnă, desigur, memorie, înseamnă insolitul gesturilor cotidiene, instabilitatea sentimentelor, a fericirii și a greutății de a exista, înseamnă tulburările de pe urma războiului din Algeria, reticențele colective de a accepta un viitor cețos, nesigur. Toate acestea luate separat și în același timp împreună au dat naștere unei opere cinematografice și unui film realist, o încercare de a traduce integral și de a explora profunzimile subterane ale epocii noastre.

Dacă *Muriel* ia astfel loc în primele rînduri ale celor mai bune filme franceze pe care ni le va oferi această nouă stagiune cinematografică, nu trebuie să uităm nici cel de-al patrulea film al lui Louis Malle prezentat de curînd la Veneția, adaptarea unui roman de Drieu-La-Rochelle, *Feu follet.* (Cartea, apărută în 1930, este inspirată de un fapt autentic: sinuciderea în 1929 a tînărului scriitor Jacques Rigaut). „Faptul divers" reluat treizeci de ani mai tîrziu pe ecran și modernizat de către Louis Malle, este o ilustrare a „răului" care caracterizează în prezent situația din Franța și mai ales păturile sociale ale burgheziei. Protagonistul filmului, Alain, e un fel de „play-boy" decavat care abia a terminat într-o clinică de specialitate o cură de dezintoxicare alcoolică. Și totuși, cu o stranie luciditate față de el însuși, decide să se sinucidă. În preajma întîlnirii cu moartea, Alain organizează ultimele sale clipe cu vechi tovarăși de plăceri, prieteni, exact atît cît să simtă o ultimă amețeală. Apoi, rămas singur, scoate un revolver și se împușcă. Toată acțiunea redă numai 48 de ore din viața eroului.

Delphine Seyrig: de la Marienbad **la** Muriel **sau** Timpul unei întoarceri **care i-a adus Cupa Volpi de interpretare feminină la Veneția în 1963.**



Ar fi multe de spus despre această poveste legată de evoluția lui Louis Malle în ultimii ani, și este foarte adevărat că o prăpastie desparte tema „dragostei nebunești" dezvoltată în *Amanții*, de îmbrățișările disperate care punctează primele imagini din *Feu follet.*

„Este — spune Malle — un film care mi-a făcut bine, prilejuindu-mi o descătușare de fantasmele care mă stînjenesc de multă vreme. Nu știu ce mi se va întîmpla peste zece ani, dar nu vreau să mai fac filme despre oamenii Parisului în derută... Căci pînă la urmă tot eu voi fi cel tîrît de dezastru... *Feu follet* corespunde pentru mine unui act de purificare".

Într-un cu totul alt domeniu, Georges Franju care s-a distins în 1962 la Veneția cu *Thérèse Desqueyroux,* adaptarea romanului lui François Mauriac, s-a apucat să „deștelenească" un scenariu de Louis Feuillade pentru a turna un film de acțiune și de groază, care și el va fi văzut la Paris în această iarnă: *Judex.* Din opera originală realizatorul a păstrat „tot ce avea un farmec oarecare": decorurile epocii, costumele, anumite peisaje pariziene. În 1917, Judex se numea în realitate de Sermeuse și a devenit judecător pentru a îndeplini o răzbunare familială. „Eu l-am dezbrăcat de această semnificație căci mi se părea mult mai neliniștitor astfel. Judex este un frumos tenebros care are darul de a deschide porțile..."

Cît despre Claude Autant-Lara, el a realizat de curînd o puternică farsă rurală, vioaie și plină de sănătate rabelaisiană în filmul *Comoara Josefei,* povestea unei hangițe presupusă posesoare a unor solide „economii", provenind dintr-o moștenire pe care fiul ei, în complicitate cu un amic, se străduie să i-o fure. Cînd adevărul iese la iveală, toată lumea își dă seama că de fapt comoara nu era decît un miraj. Filmul este valoros mai ales prin calitatea interpretării care reunește nume celebre: Anna Magnani, Bourvil și Pierre Brasseur (în rolul unui spumos primar de țară, „tată natural" al fiului Annei Magnani). Pînă la urmă, el va fi acela care la capătul unor serii de peripeții va descurca toată afacerea.

„Nu pot turna filmele la care mă gîndesc de multă vreme, spune Claude-Autant Lara, pentru că nu găsesc nici un sprijin. Nu putem decît să încercăm să rezistăm pînă cînd lucrurile se vor schimba..."

„Sînt atîtea feluri de a ucide un film, de la simplul veto, pînă la sabotarea premierei..."

Vom avea ocazia în cursul acestei stagiuni cinematografice să vedem și alte filme care nu vor pune nici o problemă de cenzură, comedii ca: *O glumă bună, Coaja de banană* cu Jeanne Moreau și Jean-Paul Belmondo, *Gătitul cu unt,* filme de aventuri ca de pildă *Omul din Rio* de Philippe de Broca... Dar *Disprețul* lui Jean-Luc Godard, după romanul lui Alberto Moravia, sau *Castel în Suedia* al lui Roger Vadim, după piesa de teatru a Françoisei Sagan, riscă să trezească un cu totul altfel de interes.

N-am putea termina această scurtă și provizorie trecere în revistă dacă n-am semnala acțiunea originală și ambițioasă a lui Jacques Demy care realizează în momentul de față ultimul tur de manivelă la noul său film, *Umbrelele de la Cherbourg,* realizare muzicală în culori în întregime cîntată, în stilul *West Side Story.* E vorba de-al treilea lung metraj al autorului *Lolei,* care la timpul său a repurtat un imens succes de critică în Franța.

Dar, fără îndoială că vom mai avea ocazia să vorbim de Jacques Demy la o viitoare cronică.




Interpreții francezi: Robert Hossein (cunoscut la noi din filmul Sentința) **și Annie Girardot** (Vaporul lui Emil, Rocco și frații săi).



Tînăra actriță germană Elke Sommer pe care producătorii americani vor s-o lanseze ca pe o nouă Marylin Monroe. A jucat în Premiul **și a fost aleasă ca protagonistă pentru filmele** Idioata **(după Marcel Behard) și** Don't bother to knock.




După ce a debutat în comedia E permis să calci pe iarbă, **actrița maghiară Gyongy Polony susține rolul principal din** Duminica ploioasă. **Alături un alt talent al ecranului maghiar: Zoltan Latinovits, pe care îl vom putea vedea într-un film polițist** Foto Haber.



PARADA SUPER — VEDETELOR

Michel Boisrond intenţionează să realizeze un film din viaţa corifeilor muzicii uşoare, Idolul idolilor. Pentru rolul super-vedetei el a ales-o — după o scurtă ezitare între Birigitte Bardot şi Marlene Dietrich — pe aceasta din urmă. Mai mult decît atît, regizorul s-a asigurat şi de o rezervă în cazul în care Marlene se va răzgîndi: Greta Garbo. O fotografie recentă a Marlenei Dietrich, surprinsă alături de Vittorio de Sica.

Filmul în

În 1946, cînd pe ecranele de la Cannes defilau pentru prima dată, într-o paradă uneori vertiginoasă, filmele născute sub cele mai depărtate meridiane, chiar cei mai blazaţi cinefili nu-şi puteau stăpîni un fior de emoţie vizionînd, în selecţia trimisă de Mexic, *Maria Candelaria*. Peisajul de soare, alternînd cu cel de o inefabilă transparenţă, lagunele peste care plutea dezmierdarea lunii, momente de suav lirism alături de episoade de violenţă dezlănţuită — imaginea de o cuceritoare plasticitate, denotînd un admirabil simţ al compoziţiei — toate împreună aduceau un mesaj poetic, în care chiar şi naivităţile, stîngăciile, păstrau o mare autenticitate, prospeţime.

Este izbitoare în cinematografia mexicană o primordialitate acordată imaginii pure, valorii sale picturale, expresiei grafice. Trăsătura decurge firesc dintr-o întreagă tradiţie istorică: pentru masele uriaşe de analfabeţi din Mexic (încă şi azi aproape o treime din populaţie nu ştie să scrie şi să citească), filmul reprezintă o continuare vie a frescelor începînd cu arta precolumbiană trimilenară, pînă la monumentalele opere moderne ale lui Siqueiros, Orozco, Rivera.

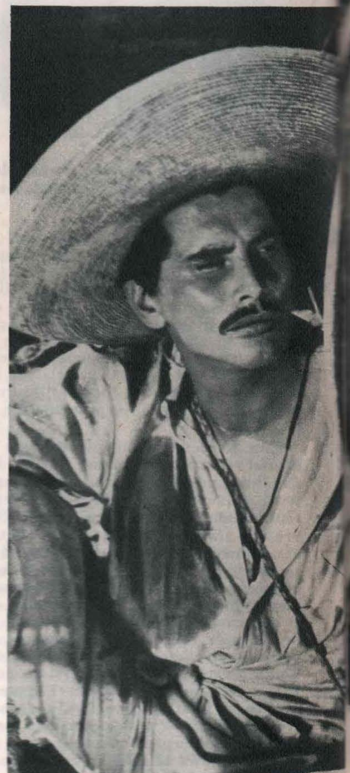
Aceasta explică în egală măsură şi prezenţa masivă a filonului istoric, exploatat cu mai mult sau mai puţin talent de-a lungul a nenumărate filme mexicane. Atît luptele organizate pentru independenţă, cît şi dramaticele răscoale spontane avînd în frunte conducători ridicaţi din rîndurile ţărănimii: Pancho Villa, Emiliano Zapata şi alţii, ofereau în această direcţie un adevărat tezaur de fapte şi eroi interesanţi.

E meritorie încercarea cineaştilor mexicani de a se face expresia năzuinţelor şi frămîntărilor unui popor care şi-a căutat multă vreme drumul spre o libertate nici măcar azi total împlinită. Salutară pentru dezvoltarea ulterioară a filmului mexican a fost şi întîlnirea cu personalitatea covîrşitoare a multilateralului creator Serghei Eisenstein — care se ştie că, pasionat de oamenii şi locurile cunoscute în patria lui Juarez — a turnat aici 60 000 metri de peliculă. Influenţa — mai generală — a şcolii sovietice, a lui Kozinţev, Dziga-Vertov, Donskoi se remarcă îndeosebi în scenele de masă, în tipologia foarte definită a personajelor ce-şi păstrează cu toate acestea, în scenele de ansamblu, anonimatul modest, în reuşita figuraţiei fără replică. Trăsături pe care le întîlnim, într-o sinteză echilibrată, plină de dinamism, în creaţia fecundă a celui mai important cineast mexican contemporan: regizorul şi scenaristul (iniţial şi actor) Emilio Fernandez ajutat de operatorul Gabriel Figueroa.

Cine nu-şi aminteşte de începutul — solemn şi grav — din *Rio Escondido*, miniatural, dar convingător curs de istorie mexicană, bazat pe frescele lui Diego Rivera din Palatul Naţional din Mexico?

O altă scenă impresionantă, cea a înmormîntării din *Maclovia* nu afirmă doar un excelent studiu al valorilor şi nuanţelor de alb, argintiu, fumuriu, negru, de o rară virtuozitate plastică, dar şi o remarcabilă contribuţie la cunoaşterea specificului poporului mexican.

Aceste calităţi se regăsesc şi în creaţia de ansamblu a lui Roberto Galvadon, chiar în filmele sale mai slabe — cum este cel recent prezentat pe ecranele noastre, *Escondida*. Galvadon nu mai utilizează laitmotivele simbolizînd „destinul fatal", în filmele lui nu mai sînt atît de supărătoare lungimile, lipsa de ritm, contrastele



convenţionale şi melodramatice. Dragostea lui sinceră pentru peisajul descris, respiraţia largă şi fiorul epic al scenelor de masă cîştigă inima spectatorului.

Dar, aşa cum se întîmplă întotdeauna cînd se pune prea mult accent pe cantitate şi se mizează pe existenţa unui public lipsit de discernămînt, tocmai celor mai strălucite succese ale cinematografiei mexicane le-a fost dat să prezideze la naşterea unei serii de copii palide în genul *Haiducilor din Rio Frio* şi *Tizoc*, care recurg la un penibil şantaj sentimental cu spectatorul.

Pericolului acestor melodrame facile din punct de vedere al subiectului li se adaugă şi excesiva preocupare pentru plastica imaginii. Marele operator mexican Figueroa formula astfel principiile ce l-au călăuzit spre stilul care a făcut atîţia prozeliţi: „Cinematografia noastră este esenţialmente picturală. Şcoala mexicană de pictură este prima din lume. Rivera, Siqueiros, Orozco au creat un stil

patria lui Siqueiros

care traduce perfect sufletul şi aspiraţiile patriei lor. Pentru noi era deci gata trasat drumul de a transpune în imagini, pe pînza ecranelor, ceea ce ei au stabilit şi dezvoltat în pînze şi fresce murale." Doar că aceasta a dus treptat spre o manieră artificială, o modă a „norilor pitoreşti".

Incontestabil că dozajul scînteietoarei lumini a peisajului mexican, gradaţia tonalităţilor înfăţişînd ceruri infinite, străbătute de turme de nori, contribuie la finisarea unor tablouri de o compoziţie studiată, fiecare fiind o mică lume armonioasă, perfect unitară, independentă. Numai că frumuseţea aceasta prezintă primejdia de a se transforma într-o limită, o barieră pentru dinamica filmului. Confraţii mai puţin talentaţi ai lui Figueroa, Alex Philips, Jorge Solina, furaţi de fascinaţia valorilor plastice „în sine", transformă filmul într-un album turistic cu cadre „frumoase şi pitoreşti".


O compoziţie de o expresivitate picturală, realizată de celebrul operator mexican, Figueroa.

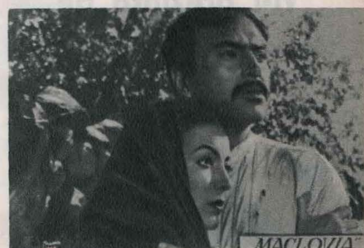
În ceea ce priveşte stilul de interpretare în filmul mexican, actori valoroşi ca Maria Felix, Colomba Dominguez, Carlos Lopez Monctezuma, Victor Mendoza, Silvia Pinal sînt caracterizaţi printr-un joc pasional, de mare tensiune dramatică, dar dinamismul lor înclină spre expresia teatrală şi nu cea sobră, cinematografică, modernă.

Acest amalgam, pe alocuri contradictoriu, de calităţi şi defecte, imprimă o pecete cu totul aparte cinematografiei mexicane, care suferă, de asemenea, şi unele influenţe facile externe (westernul american, melodrama europeană etc.) sau, dimpotrivă, influenţe valoroase determinate de creaţia unor artişti autentici stabiliţi definitiv ori lucrînd temporar în Mexic, ca Bunuel, care a realizat aici *Los Olvidados* şi *Zeii uitaţi*, Bardem *(Sonate)*, Alzaraki *(Rădăcini)* sau americanul Paul Strand *(Plase)*.

Actualmente, cinematografia mexicană şi-a redus producţia la jumătate şi trece printr-o perioadă de criză dureros resimţită de cei 5 000 de actori de film. Obligativitatea unor devize financiare reduse a împins la scenarii de serie, banale, în care muzica şi peisajul sînt introduse numai pentru a „salva" pelicula anemică.

Dar vitalitatea dovedită în prezent de filmul mexican, măsura în care el a ajuns să facă parte integrantă din viaţa ţării, îl va ajuta de bună seamă să-şi depăşească aceste obstacole şi să tindă către faza deplinei maturizări, aducînd o notă sinceră şi originală în concertul cinematografic mondial.

Eugen B. MARIAN



Maria Felix şi Pedro Armendariz, protagoniştii multor filme mexicane, într-un cadru din Maclovia.


Frumoasa imagine aparţine filmului Fata mexicană.


Un cadru plin de poezie realizat de Gabriel Figueroa pe care l-au copiat apoi, fără acelaşi succes, mulţi operatori europeni.


Maria Felix într-unul din rolurile sale de mare răsunet, în Maclovia.

cinema

CORES-PONDENŢĂ

Ni se scrie din Varşovia

Ultimul film al lui Andrzej MUNK

Cu doi ani în urmă îşi găsea moartea într-un tragic accident de automobil Andrzej Munk, unul dintre cele mai interesante personalităţi artistice ale cinematografiei polone, reprezentantul cel mai de seamă al filmului „intelectual", al filmului de „problemă". Principalul său inamic a fost întotdeauna spectatorul comod, instalat în fotoliu, urmărind leneş o peripeţie facilă şi cerînd în schimbul preţului plătit să se „distreze". Munk avea ambiţia să apeleze la universul spiritual al spectatorului modern, la intelectul lui evoluat.

Spre deosebire de „poetica romantică" cultivată cu succes în filmele lui Wajda, Andrzej Munk, sub influenţa trecutului său de documentarist şi a neorealismului italian, alege calea artei cerebrale, lucide, raţionale. Renunţînd la obişnuitele simboluri ambigui, puncte-puncte poetice şi elanuri ceţos tălmăcite în multe filme poloneze, cineastul realist optează pentru limpezimea maximă în artă, pentru sobrietatea şi rigurozitatea expresiei (neeschivîndu-se de la răspuns prin metafore) şi cultivă polemica vie, de conţinut. Amintim zguduitoarea operă realistă Un om pe şine sau Eroica, filmul care analiza cu luciditate amară noţiunea eroismului gratuit, de paradă, care a făcut atîtea victime în războiul trecut. Un alt film al său, Chiar norocul, denunţa servilismul, oportunismul dăunător societăţii.

Ultimul său film urma să se intituleze Pasagera, şi acţiunea lui trebuia să se petreacă pe un mare transatlantic pe care se întîlnesc la un moment dat două femei: Elsa care în timpul războiului fusese „kapo" la Auschwitz (interpretată de Aleksandra Slaska) şi o fostă deţinută, Marta (actriţa Anna Ciepelewska). Filmul lui Munk cuprindea două retrospective: amintirile Elsei din lagăr, aşa cum le împărtăşeşte ea soţului, şi adevăratele amintiri pe care fosta supraveghetoare de lagăr nazist nu şi le mărturiseşte decît sie înseşi.

În momentul accidentului nu erau gata decît imaginile primei retrospective de la Auschwitz. După moartea regizorului, prietenul şi colaboratorul său apropiat, fost documentarist şi el, Witold Lesiewicz s-a angajat să ducă la bun sfîrşit opera colegului său. Dar Munk fusese un creator cu multă spontaneitate, receptivitate pe platou; el primea pe loc sugestiile colegilor săi de echipă: nu-şi nota pînă la capăt toate ideile, unele abia le schiţa, altele le desăvîrşea în discuţii cu prietenii, aşa încît continuarea operei sale apărea dificilă. S-a găsit atunci o soluţie cu totul originală: filmul, montat finalmente sub conducerea regizorului Lesiewicz, începe cu fotografia lui Munk şi o menţionare lapidară despre el şi despre ultimele sale proiecte. Urmează imagini ale transatlanticului filmat de departe, de sus, de aproape, apoi vedem pe Elsa vorbind cu soţul său, dar toate acestea în imagini statice, extrase şi mărite din cadrele turnate de Munk. Fotografiile se succed rapid, cum e de pildă scena întîlnirii celor două femei la intrarea pe vapor; efectul e poate mai expresiv decît înlănţuirea imaginilor obişnuite. Introducerea e însoţită de un comentariu al lui Lesiewicz care lămureşte neobişnuita istorie a creării filmului şi conţine o importantă declaraţie: „Nu ne-am străduit să dăm toate răspunsurile pe care avea de gînd să le exprime Munk prin filmul său; am încercat doar să formulăm corect întrebările pe care el şi le-a pus."

Personal, consider că, în ciuda originalităţii sale, avem de-a face nu numai cu o totalitate artistică logic compusă şi finisată, ci cu cel mai disputat film polonez al anului 1963, alături de filmul lui Has Arta de a fi iubită.

Jerzy PLAZEWSKI

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

vi-l prezintă pe

cinema

PROFIL

John FORD

A da lista filmelor lui John Ford înseamnă a umple o pagină de revistă. Ne mulțumim cu cele mai importante. De altfel Ford însuși socotea că îl reprezintă cu adevărat doar: Stagecoach, The long Voyage Home, The Informer, The Prisoner of Shark Island, The Sun Shines Bright, My Darling Clementine. A debutat în 1917 cu Cactus și My Pal. A lucrat în colaborare aproape o sută de filme cu aventurile lui Harry Carey. Din producția mai veche a regizorului (anterioară sonorului) amintim: The Iron Horse (Calul de oțel) — 1923 și Four Sons (Ultima bucurie) — 1928. A realizat apoi: The Lost Patrol (Patrula pierdută) — 1934; The Whole Town's Talking (Tot orașul vorbește) — 1935; The Informer (Denunțătorul) — 1935; The Prisoner of Shark Island (Prizonierul din insulă) — 1936; The Grapes of Wrath (Fructele mîniei) — 1940; Tobacco Road (Drumul tutunului) — 1941; How Green was my Valley (Ah, cît de verde era valea mea) — 1942; My Darling Clementine (Draga mea Clementine) — 1946; Fort Apache — 1948; The Quiet Man (Omul liniștit) — 1952; The Sun Shines Bright — 1953.

Am revăzut zilele acestea cîteva filme ale lui John Ford. Dintr-o producție prodigioasă și extrem de inegală (cuprinzînd realizări care au dat „western"-ului un stil și au marcat o dată în istoria cinematografiei, dar și nenumărate improvizații pur comerciale și chiar mai trist, tributare slogan-urilor propagandistice burgheze), cinemateca noastră posedă destule mostre ilustrative.

Una e *The Informer* (*Denunțătorul*) — 1935, primul film „serios" al lui Ford. Această dramă sumbră care se petrece în mediul teroriștilor irlandezi și se înrudește prin atmosferă cu vestita *Junon și păunul* de Sean O'Casey își păstrează dincolo de debutul cam stîngaci și finalul „elevat", melodramatic și pietist o ciudată forță. Ea vine, cred, întîi din reconstituirea bazată pe o bună intuiție poetică a acelui Dublin de cețuri fumegoase, prin care trec patrulele britanice după reprimarea ultimei răscoale pentru independența verdei Eire și unde în cîrciumi sordide, cum arată Joyce, e invocată neobosit, pe un ton jovial, o istorie legendară, plină de sfinți și eroi. Sentimentul culorii locale autorul îl avea în mod explicabil căci se născuse la Cape Elisabeth în 1895 și era și el un descendent al Finnegan-ilor. Sean Aloysius Feeney, mai tîrziu John Ford, dovedește apoi o surprinzătoare înțelegere la data respectivă a psihologiei abisului. Eroul său (Victor Mc. Langen) e o brută pe care tot felul de frustrații o împing la actele cele mai lașe, nu fără remușcări ulterioare. Fanfaronada se împletește în atitudinile personajului cu o frică animalică, minciuna nătîngă cu nevoia de justificare. Tot acest complex moral e dezvăluit în scene sobre de o exemplară concizie și o viguroasă pregnanță realistă (cînd denunțătorul, complăcîndu-se în rolul de erou, după ce turtește sub pumnul său masiv un polițist, regalează vagabonzii, cerșetorii și prostituatele din cartier, ca să simtă în juru-i admirația lor, sau cînd la bordel, de asemenea, ține să fie considerat clientul cel mai darnic și se arată „larg" cu pensionarele). Condamnat la moarte, găliganul pus mereu pe harță, devine brusc o biată făptură dezarmată și plîngăreață, are gesturi infantile, imploră adăpost și milă. Pe de altă parte, executorului îi repugnă actul justițiar, e înspăimîntat de ceea ce trebuie să facă. O sentință dreaptă, dată în virtutea unor înalte principii patriotice, se transformă într-o vînătoare dezgustătoare. Denunțătorul nu e nimerit de primele focuri, fuge, urmăritorii se rostogolesc după el pe scări, îl ajung doar în pragul catedralei, unde-l omoară ca pe o vită adusă la abator.

Dar iată și două din filmele sociale ale lui Ford. Despre ecranizarea romanului „The Grapes of Wrath" (Fructele mîniei) — 1940, de Steinbeck s-a spus că a fost tot ce a putut produce mai cinstit în materie de critică a realităților americane, Hollywood-ul. E destul de puțin, constată spectatorul azi. Filmul are o indignare patetică nu lipsită de autenticitate, dar alunecă pînă la urmă în aceeași resemnare pietistă creștină. Un spirit conformist prezidează o producție mult lăudată la vremea ei, *How Green was my Valley* (*Ah, cît de verde era valea mea*) — 1942. Descripția cunoscutei regiuni miniere din Țara Galilor nu e făcută fără culoare și poezie. Puterea de a defini o lume prin mii de detalii exacte, printr-o tipologie diversă și expresivă e prezentă în film. Dar viziunea paternalistă a romanului care i-a stat la bază face ca antagonismele sociale, diferențele de mentalitate, dramele exploatării și injustiției să treacă în planul doi și să se dizolve într-o nostalgie tradiționalistă după mitica „vîrstă de aur" a regiunii, cînd nu fuseseră destrămate încă de dezvoltarea industrială străvechile relații semipatriarhale.

Ford e însă, înainte de toate, creatorul „western"-ului. Din 1917, cînd i-a apărut întîia oară numele pe ecran în *Cactus* și *My Pal*, numai pînă la apariția sonorului, a realizat aproape o sută de episoade ale aventurilor cowboyului Harry Carrey. *Rio Grande* — 1950 e un exemplu de fabricat comercial tardiv în acest domeniu. Totul urmează niște rețete: o poveste siropoasă cu un bărbat care și-a părăsit căminul spre a veghea la liniștea regiunilor mărginașe ale Statelor Unite, cu o femeie care nu i-a înțeles vocația ostășească, cu progenitura colonelului sudist, înrolată, spre disperarea mamei, sub comanda tatălui denaturat. Întregul sos n-are alt rost decît să pregătească două, trei cavalcade spectaculoase: un convoi urmărit de coyoți, care ajungîndu-l fac în juru-i celebrul „cerc indian", o expediție în tabăra pieilor roșii, cu o goană sub ploaia săgeților inamice, încă niște isprăvi de acrobație hipică și atît. Se recunoaște însă chiar și în astfel de producții, pe alocuri, mîna lui Ford. Începutul filmului, întoarcerea trupelor în fortul unde femeile, pe margini, privesc înspăimîntate șirurile de călăreți, căutîndu-și cu ochii bărbații, intrarea aceasta solemnă, care ascunde sub respectul orb al regulamentului militar vicisitudinile campaniei (morții și răniții tîrîți în urmă pe tărgi improvizate), are o netăgăduită măreție epică. Dar repede situațiile se pliază unei ideologii detestabile, menite să transforme o acțiune barbară, de stîrpire a populației băștinașe, în apărare înțeleaptă și plină de sacrificii a civilizației. Pionierii în uniforme militare sînt niște momente de vitejie și umanitate. Fiii lor, de asemenea, în timp ce „apașii" și „coyoții", niște sălbatici însetați de sînge. Eroii noștri (tatăl și fiul) își riscă viața spre a salva copiii din mîinile canibalilor, care se pregătesc să-i tortureze, gest în stare să o convingă pînă la urmă și pe mama antimilitaristă de importanța îndeletnicirilor soțului ei. Lucrul cel mai respingător e că o asemenea înfățișare glorioasă i se împrumută tocmai acțiunii de nimicire a triburilor indiene. Împingerea băștinașilor în regiuni nefertile, unde nu aveau ce da de mîncare animalelor și erau astfel condamnați la moarte, devine o bravă operă de pacificare a vestului. Acesta e efectul „alinierii" regizorului, copleșit de onoruri oficiale și devenit producător la cerințele ideologiei dominante.

Ford admirabilul, omul cu simțul înnăscut al celei de-a șaptea arte e însă întreg, nou mereu și astăzi în *Stagecoach* (*Atacul diligenței*) — 1939. E vorba tot de un „western", dar din categoria glorioasă pe care o reprezintă *The Whole Town's Talking* (*Tot orașul vorbește*) — 1935, *My Darling Clementine* (*Draga mea Clementine*) — 1946 sau *Fort Apache* — 1948. O diligență pleacă dintr-o localitate și se îndreaptă către alta. Duce diferiți pasageri, o doamnă sudistă plecată să-și întîlnească soțul colonel, o femeie de moravuri ușoare alungată din oraș, un doctor alcoolic expulzat de aceleași spirite puritane pentru că nu știe să-și ție rangul, un aventurier cu maniere de gentilom, un bancher care fuge cu banii deponenților, un voiajor comercial, un cowboy evadat din închisoare spre a se răzbuna și pe șeriful care-l urmărește. Această mică lume va trebui să străbată o regiune terorizată de incursiunile vestitului Geronimo și să înfrunte apoi atacul războinicilor lui. Pînă aici nimic mai mult decît clasicele situații din astfel de producții. În ce constă însă farmecul unic al *Diligenței*? Orson Welles mărturisea că a văzut-o de zeci de ori și mereu i-a descoperit noi calități. Într-adevăr, urmărind astăzi filmul, ai surpriza să constați că nu s-a învechit de loc, ci-și păstrează o extraordinară prospețime. Ford a introdus în temele curente ale „western"-ului o situație dramatică tradițională. Un grup de oameni cu poziții sociale diferite, cu mentalitate opusă sînt siliți de împrejurări să trăiască o bucată de vreme împreună. Cum vor reacționa? Ce va rămîne din morga unora, din fanfaronada altora? De unde vor răsări eroii? Ford explica în niște mărturii că i-a plăcut totdeauna să dezvăluie calitățile nebănuite ascunse îndărătul unor firi comune, după cum și slăbiciunile secrete ale ființelor cu o mare prestanță socială, umorul tragediei, ca și tragismul anumitor situații comice. *Diligența* sau *Cavalcada fantastică*, așa cum a fost intitulată la noi, conține o astfel de demonstrație executată admirabil; caracterele sînt puse în contact cu cîțiva reactivi puternici și definite fără greș. Femeia de moravuri ușoare se vădește o ființă inimoasă, capabilă să treacă peste jignirile ce i-au fost aduse și să se poarte ireproșabil în momente grele. Doctorul bețivan trăiește umilința cumplită de a nu-și putea îndeplini datoria, dar pînă la urmă se învinge pe sine și salvează două vieți omenești. Pe fața lui hirsută și slinoasă apare o lumină cuceritoare a blîndeței, bucuriei și mîndriei. Comisvoiajorul pirpiriu și timid se declară pentru soluțiile cavalerești, în timp ce bancherul arogant și plin de sine caută să-și salveze pielea prin orice fel de mijloace.

Revăzînd *Diligența*, m-a entuziasmat mai ales arta lui Ford de a conjuga un gust al epicului foarte dezinvolt, mișcat de înflăcărări cum numai sufletul ingenuu copilăresc le poate avea, cu notația socială și caracterologică exactă, sigură, clasificantă. Personajele regizorului american sînt *tipuri* umane în accepția strictă a cuvîntului. Soția colonelului e expresia distincției Sudului ofensat peste tot de mîrlănia yankee. Doctorul amator de whisky și filozof e ratatul prin excelență. Revoltat împotriva ipocriziei puritane, fraternizează cu pușcăriașii și prostituatele, proferînd la adresa lumii care l-a repudiat citate din clasicii englezi. Totul e rezumativ, categorial, dar topit excelent într-o individualitate bine definită. Regizorul a avut ideea genială să aleagă ca protagoniști tocmai actorii care au creat în nenumărate filme asemenea tipuri și l-au familiarizat oarecum pe spectator cu anumite figuri reprezentative: cowboyul condamnat pe nedrept, bancherul necinstit, doctorul în conflict cu societatea, șeriful cu inimă de aur, gentilomul decăzut ajuns trișor etc.

Dar spuneam că experiența de laborator psihologico-social se face în cadrul unei splendide povestiri aventuroase cu momente grandioase de „suspense", cu cavalcade fantastice, urmăriri și focuri trase din fugă. Ford a moștenit de la Mark Twain acea inimitabilă artă a literaturii americane de a relua mereu cu autenticul gust al epicului peregrinările lui Huckleberry Finn printr-o geografie virgină, printre pionieri și pungași, indieni și coloniști puritani, bețivi și eroi.

Există apoi un lirism al „western"-ului. Momentele clasice ale genului, Ford știe să le decupeze în filmele sale, să le stilizeze discret, așa încît să se încarce cu proiecții emotive. Regizorul aduce pe ecran imaginile cărților răscitite în anii copilăriei, împreună cu aura pe care le-a dăruit-o imaginația infantilă. Fortul nu știu care nu mai răspunde. Telegrafistul îngrozit recepteazā ultimul mesaj: GERONIMO. Vîntul suflă ușor, coamele cailor se ridică în aer, galopada începe prin munții stîncoși. După niște culmi, împietriți, muți, cu fețele și trupurile goale vopsite, cu coroanele de pene pe cap și lănciile în mîini, indienii așteaptă apropierea diligenței. Pasagerii glumesc, deodată o săgeată se înfige în pieptul unuia. În zare se aprind focurile care semnalizează mișcările războinicilor. Totul e înfățișat sobru, dramatic, cu o poezie densă a mișcării, pe întinderi vaste și într-o lume a violenței, compunînd una din paginile cele mai glorioase ale cinematografului american: epopeea vestului.

cinema

MERIDIANE

Daniela ROCCA

„Cînd am sosit pe aeroportul de la Orly ca să turnez un film în regia lui Abel Gance, nimeni nu mi-a acordat vreo atenție. Toate flash-urile reporterilor erau ațintite spre Anna Maria Ferrero și, bineînțeles, spre Claudia Cardinale, cu care venisem", mărturisește – amuzată și de loc stînjenită — Daniela Rocca, admirabila interpretă a soției lui Féfé din *Divorț italian*, rol care i-a adus consacrarea.

Dar în ciuda acestei primiri indiferente, făcută acum cîtăva vreme de către obișnuiții „sosirilor senzaționale" din gările și aeroporturile Parisului, publicul francez a situat-o imediat după vizionarea *Divorțului* și, mai recent, a *Apartamentului de la ultimul etaj* (L'attico), pe Daniela Rocca în primele rînduri ale preferaților. Despre expresivitatea actriței ne vorbesc aceste fotografii:



Un portret recent al Danielei Rocca.







Daniela Rocca așa cum apare în două scene din *Apartamentul de la ultimul etaj* și cum apărea ea în *Divorț italian*.

cinema

MERIDIANE

După succesul de care s-a bucurat în filmele *Învierea* și *Primul reportaj*, Tamara Siomina reapare în filmul *Actrița iobagă*, o ecranizare a librețului de operetă cu același nume de E. Gherkena. Muzica L. Strelnikov.



Piesa lui Aleșin „Totul rămîne oamenilor" cunoaște acum varianta sa cinematografică în interpretarea lui Nikolai Cerkasov și a Elinei Bistrițkaia.









Două imagini frumos compuse din filmul *Poveste despre o mamă* realizat de studiourile kazahe.





Regizorul francez Robert Enrico a realizat trilogia În inima vieții urmărind ideea singurătății în care cufundă războiul: un copil (filmul intitulat Chickaumanya), un adolescent (L'oiseau moqueur) și un bărbat (La rivière du hibou).



Vă prezentăm două fotografii recent sosite de la corespondentul nostru din America Latină: un cadru din filmul El perseguidor (Argentina) de Osias Wilensky și altul din Gimba (Brazilia), realizat de Flavio Rangel.





O imagine care nu mai trebuie comentată. Eroul (interpretat și conceput de Pierre Étaix) dă numele noii comedii franceze care s-a bucurat de succes la Festivalul de la Moscova: Le Soupirant (Îndrăgostitul).





Ținută de Alfred Hitchcock la adăpost de indiscrețiile ziariștilor pe tot timpul filmărilor, Tippi Hedren — cunoscută pînă atunci doar ca prima cover-girl (model) a S.U.A. — a debutat în Păsările, devenind într-o singură zi vedetă. Se pare că maestrul filmelor „șoc" a contat mult pe elementul-surpriză, după el factor la fel de important în lansarea unei vedete ca și suspensia în filmele polițiste.



Marina Vlady se pregătește să turneze La ronde, ecranizare a celebrei piese de Schnitzler la care își dă concursul — în calitate de scenarist și dialoghist — alt nume de răsunet: dramaturgul Jean Anouilh. Alături de Marina Vlady apar Jean-Claude Brialy, Catherine Spaak, Anna Karina și Jean-Paul Belmondo. O versiune cinematografică mai veche, datorată lui Max Ophüls, alăturase alte mari vedete: Simone Signoret, Danielle Darrieux și Serge Reggiani.

O prietenie pură îi leagă pe eroii filmului Duminicile din Ville d'Avray, regizat de Serge Bourguignon; un aviator care și-a pierdut memoria în timpul războiului și o fetiță plină de interes pentru tot ce o înconjoară.

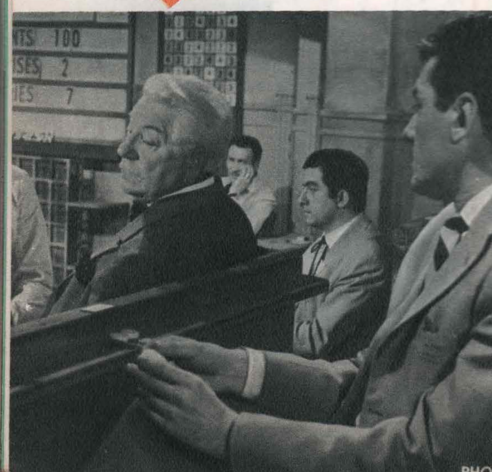
„Jean Gabin s-a retras la ferma sa din Normandia de unde nimeni nu-l poate scoate. Se pare că celebrul actor intenționează să renunțe la activitatea cinematografică" — ne relata în ultima sa scrisoare Gérard Guegan, unul din corespondenții revistei „CINEMA" în Franța. Să-l fi determinat oare în luarea hotărîrii de autopensionare, rolul pensionarului din filmul Gentlemanul din Epsom?



Jean-Claude Bonnardot a realizat Baladă pentru un vagabond (Ballade pour un voyou), un film polițist cu o acțiune violentă și un susținut „suspense". Personajul central e interpretat de Laurent Terzieff remarcat în rolul soldatului care refuză să poarte arma din filmul Să nu ucizi al lui Claude-Autant-Lara,







Actrița germană Jutta Hoffman interpretează rolul unei tinere din zilele noastre într-o recentă realizare a studiourilor din R.D.G.

Stefania Sandrelli, tînăra actriță din Divorț italian va fi interpreta filmului lui Mario Missiroli, Frumoasa din Lodi. Partenerul ei în noua realizare este Angel Aranda.

ci ne ma

SECVENȚE



Banda Casaroli realizat de Florestano Vancini s-a bucurat în Italia de un deosebit succes. Protagoniștii „bandei" sînt actori din tînăra generație care, deși lansați în ultimii



cinema

SECVENȚE



Moarte, unde este victoria ta?, ecranizare realizată de Hervé Bromberger după romanul lui Daniel Rops. Iată două imagini din acest film în care interpreta rolului principal feminin — Pascale Audret — realizează o interesantă creație.



Actorii indieni Mala Sinha și Rajendra Kumar în Gehra Daag; filmul dezbate problema celor năpăstuiți în societatea burgheză, oameni care din cauza legilor ei strîmb orînduite rămîn la marginea vieții.

O poveste milaneză, o simplă poveste de dragoste, care ar fi putut continua cu o căsătorie fericită. Dacă... și aici intervine acea descompunere a lumii burgheze — subiect preferat în majoritatea filmelor italiene din ultima vreme — care ucide în fașă orice sentiment frumos. Actorii protagoniști: Danièle Gaubert și Enrico Thibaut.



Corespondentul nostru de la studiourile din Kiev ne-a trimis acest cadru pitoresc din filmul ucrainean Colhoznica.



French style, realizat de Robert Parrish, face parte din filmele prezentate de S. U. A. la Festivalul de la Veneția. În centrul distribuției se află actrița Jean Seberg, lansată de regizorul Otto Preminger în Sfînta Ioana și Bonjour tristesse. În fotografie: Jean Seberg și Addison Powell.

Numai iscusința operatorului putea realiza acest amuzant trucaj în filmul Pierrot și muza, prezentat recent de studiourile Barrandov la Festivalul de la Bergamo.

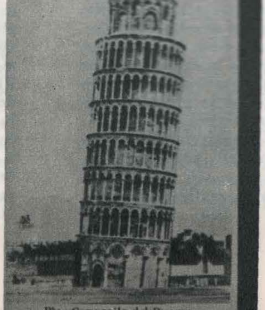


Cum stăm, tinere? — film regizat de György Revesz prilejuiește micului interpret Balasz Kosztolanyi o interpretare remarcabilă. Iată-l în fotografia noastră alături de Ferenc Kallay.

Un nou film istoric bulgar care impune prin spectaculozitatea scenelor de masă: Ivailo.

ani, au devenit foarte cunoscuți: Renato Salvatori, Jean-Claude Brialy și Tomas Milian. Două momente de tensiune din noul film de aventuri.





Pisa. Campanila del Duomo.



■ Tomas Guttierez Alea, recent laureat al celui de-al III-lea Festival internațional al filmului de la Moscova pentru adaptarea cinematografică a celor 12 scaune de Ilf și Petrov (cunoscut publicului nostru ca realizator al Povestirilor despre revoluție), pregătește cel de-al treilea lung metraj, Cumbitul. Realizat după romanul lui Jacques Roumain „Stăpînii apelor" filmul este povestea unui sat din Haiti care, despărțit în două tabere de o veche dușmănie, reușește grație unui tînăr muncitor întors din emigrație să învingă racilele trecutului și să se unească pentru a dobîndi cu multă trudă apa atît de necesară pămînturilor secătuite.

■ Actorii Francisco Rabal și Lino Ventura sînt protagoniștii ultimului film pe care Carlos Saura îl turnează în Sierra Morena, Bocet pentru un bandit. Scenariul, scris de Mario Camus și de Saura, relatează viața și moartea faimosului El Tempranillo, replică spaniolă a lui Cartouche. Întrucît se pare că Saura s-a decis să-și prezinte eroul într-o lumină pozitivă, relevînd aspectul său de împărțitor de dreptate și de apărător al sărmanilor, filmul riscă să întîmpine mari greutăți din partea cenzurii. Dar, regizorul s-a obișnuit se pare cu aceste greutăți (primele sale două filme, Cuenca, documentar incisiv despre unul dintre cele mai ciudate orașe ale Spaniei contemporane, și mai ales Los golfos, încercare curajoasă de demascare a „bluzelor negre" madrilene, au fost mult timp boicotate și interzise exportului).

Și încă un amănunt: Luis Bunuel a acceptat să joace rolul unui călău într-una din secvențele capitale ale filmului — execuția a patru răsculați.

■ Regizorul american Stanley Kubrik realizează adaptarea pentru ecran a romanului polițist 7 zile în luna mai, utilizînd o distribuție menită — în orice caz — să salveze „genul". Amintim doar pe Kirk Douglas, Burt Lancaster, Peter Sellers și Frederic March.

■ Marilyn Monroe a devenit, ca și James Dean, obiectul unui cult postum în Statele Unite. Statuete care o reprezintă, scrumiere, cravate, jachete pe care este imprimată imaginea ei se vînd cu milioanele, iar la Hollywood se montează patru filme, toate consacrate lui M.M. Se utilizează fotografii, bucăți de peliculă, secvențe din filme neterminate. Unul din aceste filme-montaj va fi comentat de către actorul Rock Hudson. Televiziunea pregătește o serie de filme intitulată Nenorocirile lui Marilyn, iar pe Brodaway se va reprezenta o comedie muzicală intitulată „Marilyn". Fotografii care au avut fericita inspirație să păstreze negativele primelor probe fotografice ale vedetei, deținători ai scenelor tăiate sau cenzurate din filme sînt pe cale să se îmbogățească. Toate revistele de „artă" americane plătesc în aur aceste relicve și publică în paginile lor fotografii din ce în ce mai „îndrăznețe", punînd în vînzare colecții „ațîțătoare" de cărți poștale. Pictorii o pictează, poeții o cîntă, comercianții o exploatează. Numai adevărații ei admiratori încep să-i vadă imaginea din ce în ce mai estompat. Deci, totul merge ca pe roate. Păcat!

■ În curînd va fi gata un „omagiu" asemănător celui consacrat lui M.M. De data aceasta obiectul e marele actor Clark Gable. Numai că așa cum a făcut și casa de filme Fox Century cu Marilyn, se pare că Metro Goldwyn Mayer nu prevede în acest montaj alte filme ale marelui actor decît cele produse de ea. Deci „omagiul" va fi cam trunchiat, ținînd seama că multe din filmele importante ale lui Gable au fost produse de casele Paramount, United Artists etc. Concurență postumă!

■ Cunoscutul realizator ceh de filme de desen animat Jiri Brdecka (Marele Premiu al Festivalului de filme de desen animat și de păpuși de la Annecy — 1963) turnează primul său lung metraj în colaborare cu Oldrich Lipsky. Desenul animat nu va interveni aici decît episodic, într-o parodie a „western"-ului.

■ Un alt premiu al Festivalului de filme de desen animat și de păpuși de la Annecy — 1963 a fost decernat producției sovietice aparținînd lui Vladimir Degtiarev, Cine a zis Miau? Acest film de marionete a fost considerat ca cea mai bună realizare a genului pentru copii.

■ De curînd studiourile italiene au anunțat două premiere: Indiferenții, ecranizarea romanului de Alberto Moravia, în regia lui Francesco Maselli și avînd ca interpreți pe Claudia Cardinale, Tomas Milian, Paulette Goddart și Rod Steiger, și

Asasinat made în Italy, realizat de Silvio Amadio, după un scenariu de Amadio Simonelli. Protagoniști: Hugh O'Brien, Cyd Charisse, Eleonora Rossi Drago.

■ Regizorul E lio Petri va transpune pe ecran romanul Maestrul din Vigevano care i-a adus celebritatea tînărului scriitor Lucio Mastronardi. În rolurile principale actorii Alberto Sordi și Claire Bloom. Filmul descrie viața unui mic sat din Lombardia. Sordi va interpreta personajul institutorului.

■ Luis Bunuel va transpune pe ecran romanul lui Octave Mirbeau, Jurnalul unei cameriste, cu marea actriță franceză Jeanne Moreau în rolul principal.

■ Metro Goldwyn Mayer a cumpărat contra „modestei" sume de un miliard patru sute de milioane franci francezi vechi, drepturile operei integrale a Agathei Christie. Această companie, care va turna cîte două pelicule pe an inspirate din celebrele ei romane polițiste, a și ales pe interpreta întregii serii de filme: Margaret Rutherford.

■ Echipa regizorului René Clement a terminat de curînd exterioarele la filmul Ni saints, ni saufs. Protagoniștii noii producții franceze: Alain Delon și Jane Fonda, fiica cunoscutului actor american Henry Fonda.

■ Tot în studiourile franceze se realizează Lovitura cea mare, în regia lui Jean Valère. Emannuelle Riva împreună cu Francisco Rabal și Hardy Krüger vor susține rolurile principale ale acestui film de „suspense" pe teme sportive.

■ Anne Philipe, văduva regretatului Gérard Philipe, își face debutul în literatură cu „Numai un suspin". Al doilea roman este în pregătire.





Costum, epocă, pitoresc



Cu Tudor nu mă găseam în fața unui film multicolor unde rolul ornamental al costumului să suplinească conținutul uman — pretext pentru fastuoase parăzi de modă — cum se întîmplă la multe pseudo-evocări istorice facile, ci în fața evocării sobre a unui moment revoluționar integrat în mintea și inima noastră atît de legendă, cît și de documentația cea mai strictă. Între cele două imagini trebuia să penduleze și schița cinematografică a costumului. Eroul scenariului nostru este un om. Un om adevărat, iubind oamenii și dorind dreptatea pe pămînt. Nici condiția de autoritate la care se ridică deasupra celorlalți nu i-a schimbat cu nimic sobrietatea, echilibrul și lipsa de preocupări frivole, exterioare pentru ornamentația vestimentară. Portretul lui Aman ne-a servit ca bază de documentare nu pentru că el prezenta o mai mare autenticitate (toate portretele lui Tudor sînt postume), ci pentru că sub acest contur, figura lui Tudor a intrat mai adînc în cunoașterea oamenilor.

Variațiile de costum ale conducătorului revoluției, pe elemente țărănești, nu au fost legate întotdeauna de straiul oltenesc, socotind că Tudor poate fi un simbol al norodului de pe toate meleagurile țării. Costumele purtate de Tudor au fost concepute ca aderînd momentului dramaturgic, conform scenariului și viziunii regizorale și nu detașate de personaj (chiar dacă anumite costume ofereau tentația unei valori plastice „în sine"). Prezența lui Tudor într-un bal imperial la Viena ne-a pus probleme foarte complicate. Costumul trebuia să aibă eleganță, suplețe, rafinament pentru ca să nu contrasteze într-o lume occidentală preocupată de acest lucru, dar în același timp să nu se depărteze de caracterul sobru al eroului și nici de linia costumului panduresc purtat de-a lungul filmului.

Celălalt erou important al filmului, Banul Brîncoveanu, are un moment dramaturgic care-i caracterizează în modul cel mai agresiv intențiile de domnie (întîlnirea cu Doamna Șuțu în sala tronului). Caftanul alb pe care îl poartă în această scenă constituie un însemn al domnitorului din punct de vedere al strictei documentații). Dar setea de mărire a personajului în acel moment justifică adoptarea elementelor vestimentare — mult rîvnite — de domnitor.



Un personaj complex este Alexandru Ipsilanti. Cu intențiile sale de bună credință grefate pe visări utopice de eliberator, cu accentele romantice adăugate unor prejudecăți de autocrat (proprii fiului de domnitor), era foarte greu de caracterizat cu ajutorul costumului. Portretul cu tiara hieratică reprezentîndu-l pe Ipsilanti în chip de căpetenie a Eteriei a fost elementul esențial care ne-a condus în realizarea vestimentară a acestui personaj. Am renunțat la elementele naționale grecești ale costumului din portretul mai sus amintit, adoptînd îmbrăcămintea neagră de mavrofor și legînd tiara și costumul sobru al mavroforilor printr-o pelerină de general rus, specifică epocii, a căror falduri bogate întregeau caracterul romantic al personajului.

Nici în îmbrăcarea personajelor feminine ale filmului nu m-am condus după o respectare rigidă a documentației. Documentația iconografică nu e un scop în sine, ci un suport pe care scenograful se reazemă pentru a nu trăda specificul epocii reprezentate, și mai ales a descifra relațiile complexe dintre oameni la conținutul ideologic al personajului. Doar în acest sens ea devine obligatorie pentru pictor. Aristița, o boieroaică frumoasă, cu idei progresiste, este singurul personaj al filmului purtînd costumul occidental. Doamna Suțu, personalitate puternică, aproape masculină, sumbră, crudă, nu va semăna cu imaginea suavă a domnițelor de pe ctitorii și nici cu sultanele din seraiuri. În schimb, Tincuța a fost concepută și din punct de vedere vestimentar ca o codănașă și un pui de haiduc în același timp. Conform concepției dramaturgice și regizorale a întregului film, concepție căreia scenograful trebuie să i se subordoneze, personajul cel mai important au fost masele de țărani obidiți. Exploatarea la care erau supuși jelbarii urma să reiasă din raportul vestimentar, contrastul cu opulentele straie boierești. În ceea ce privește generația progresistă, legată de revoluționarii din '48 și — prin ei — de toată gîndirea înaintată (generație reprezentată de personaje ca „studentul" presupus Gheorghe Lazăr), îmbrăcămintea ei occidentală nu arată ca o preocupare de a urma moda, ci ca o eliberare de spiritul fanariot, un protest față de lumea veche, feudală.

Am înțeles că filmul Tudor nu vrea să-și cînte eroul și revolta celor mulți în ditirambe romantice, ci vrea să-i așeze monumentul în versuri albe, dîrze, din a căror recitare să reiasă ideea poetică și ritmul.

Pentru ideea adîncă și dramatică a filmului, chiar rima ar fi fost un ornament inutil. În consecință, am dorit să mă conformez și în viziunea de realizare a costumului, acestei concepții sobre, moderne, a scenariului.

Hortensia GEORGESCU





RECLAMA UNEI

S-ar putea să mi se obiecteze că despre afișul de film ar trebui scris mai degrabă în *Arta plastică*. Dar sfera de interes a temei depășește după părerea mea cu mult cercurile graficienilor și cuprinde pături largi de oameni, fiindcă afișul de film, ca și arta pe care o deservește se adresează fiecărui cetățean, indiferent de profesie și de vîrstă.

Spectatorii sînt de la sine cointeresați în discutarea calității afișelor cinematografice cu care se întîlnesc zi de zi și de la care așteaptă să le servească drept ghid în alegerea filmelor preferate, din numărul destul de mare de premiere ale ecranului. Afișul de film e grafică, artă plastică, element component al urbanisticii, dar și al culturii cinematografice. Vă rog să mă credeți că nu sînt prea departe de adevăr cînd afirm că o bună parte din informația mea cinematografică se datorează afișelor proaste de film din deceniile trecute, care au reușit totuși să-mi întipărească în minte unele elemente caracteristice ale multor filme de valoare. E deci vorba de o preocupare de mare răspundere a rețelei cinematografice, ca și a artiștilor graficieni, răspundere de ordin ideologic, fiindcă afișul are un cuvînt de spus în orientarea milioanelor de spectatori ai filmelor și totodată de ordin estetic, pentru că formarea simțului valorii și cultivarea bunului gust în alegerea și aprecierea filmelor este o operă educativă extrem de dificilă și complexă a cărei importanță nu putem s-o neglijăm.

Ne interesează măsura în care afișele noastre pot atrage atenția și celui mai puțin avertizat spectator asupra unui film de certă valoare și pot ajuta la formarea unor pături largi de pasionați ai filmului, care să intre la cinematograf nu în virtutea inerției sau a obiceiului, ci îndemnați, în mod conștient, de criterii superioare de selecție.

Avem printre graficienii noștri buni afișiști de film, mulți cu o experiență bogată, mai mult sau mai puțin fructificată, iar alții care, deși s-au manifestat mai puțin în acest gen, dispun de posibilități certe. Există însă o serie întreagă de motive pentru care afișul nostru de film nu dă încă satisfacție maximă și de multe ori nici suficientă. Unele din aceste motive țin de Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor, altele de Fondul plastic și Uniunea artiștilor plastici, dar majoritatea problemelor pe care le ridică acest gen atît de important al graficii noastre așteaptă o soluție din partea graficienilor înșiși.

Din acest punct de vedere aș vrea să amintesc de afișele din trecut. Ele utilizau de obicei tot ceea ce era mai senzațional în film, fie că era vorba de aventură, de elementul spectacular sau de cel erotic. De obicei, acele afișe deformau conținutul filmului în scopuri îngust-comerciale, dar trebuie să recunoaștem că aveau o calitate, aceea de a concentra conținutul filmului într-o imagine sintetică, o imagine capabilă să atragă privirile și să stîrnească interesul trecătorului pentru filmul respectiv. Era o sintetizare de slabă calitate, neavenită din punct de vedere educativ, frugală, senzorială. Noi avem acum realizări superioare, atît prin concepție, cît și prin execuție. Afișul nostru de film a parcurs de atunci mai multe faze. Una din ele a fost aceea a descriptivismului, cea mai penibilă din toate, despre care nu putem însă spune că a fost cu totul depășită.

Apar încă des afișe ilustrative, care nu spun nimic și care nici nu pot fi înțelese de omul care n-a văzut filmele. Afișul filmului *Crimă fără pedeapsă*, de Constantin Plăcintă, seamănă cu acele coperți de cărți pe care nu le poți considera în ele însele, pentru că nu oferă o imagine generalizatoare, sintetică, a conținutului operei, ci ilustrează doar un aspect ales la întîmplare sau în mod arbitrar de către graficianul grăbit. Afișul e clar din



ARTE și arta reclamei

punct de vedere figurativ, dar nu e de loc sugestiv: crengile unui pom, fixate pe întreg spațiul paginii, iar lîngă tulpina lui cîteva siluete indistincte care aleargă nu știm de ce, într-o direcție oarecare. După aceleași criterii naiv-descriptive e realizat afișul *Podul rupt* de Cova Iosif. Uneori această manieră duce la deformări mai grave, în ciuda talentului binecunoscut al graficianului. Iată, de pildă, afișul filmului *Setea*, realizat de Alămaru, care îi prezintă pe eroi ținîndu-se parcă de mînă și ieșind împreună dintr-o pădure întunecoasă sau, în orice caz, depărtîndu-se de un păienjeniș de crengi negre, în spatele cărora zărim sfera unui astru mort. În contrast cu acest fond, figurile lui Mitru și Iuliana sînt colorate foarte viu, fără să se neglijeze aurul legendar din pletele fetei și cromatica frapantă a costumelor noastre populare. Pe figurile celor doi domină o expresie de naivitate și nedumerire. S-ar crede că avem de-a face cu o dragoste de la țară povestită prin prisma unui romantism desuet, dacă nu chiar cu un basm despre Făt-Frumos și Ileana Cosînzeana. Acest film a fost — după cum se știe — o frescă realistă a frămîntărilor revoluționare din primăvara anului 1945, o înfruntare dramatică între niște caractere umane de o rară duritate, povestea unei iubiri ascunse care mocnește surd și sfîrșește tragic. Nici urmă de exotism, iz patriarhal, tenebre, mister sau dulcegării, cum sugera afișul.

Cînd graficianul face un efort de gîndire, căutînd să exprime prin mijloacele sale esența filmului, rezultatele sînt cu totul altele. Un afiș bun este acela realizat de Molnar pentru filmul *Bădăranii*. Este înfățișat personajul Lunardo (Giugaru), cu figura sa grotescă, cu picioarele larg desfăcute, în așa fel încît prin deschiderea lor vedem tot restul scenei goldoniene, cu personajele ei specifice, reduse la proporții miniaturale. Evident, în film, nu există o imagine asemănătoare. Graficianul a sintetizat ceea ce regizorul a disociat prin montaj, a ales unghiul care să-i valorifice ideea, oferind o viziune a sa, cuprinzătoare, asupra filmului, o imagine care traduce și sensul și factura originală a operei, solicitînd interesul privitorului.

Dintre reușitele mai recente, care mărturisesc același efort de sintetizare, aș cita afișele *Cerul n-are gratii*, de Ladislau Braun, și *Codin*, de Ion Drăgan, deși de data aceasta apare riscul unei excesive reducții a elementelor afișului care poate, din această cauză, să piardă din eficacitate. *Codin* merită semnalat și pentru nota sa mai lirică, evitînd acea uscăciune caracteristică afișului polonez, de pildă, care dramatizează cînd nu e cazul, ca și cum o comedie de Chaplin ai înfățișa-o prin mijloacele expresionismului.

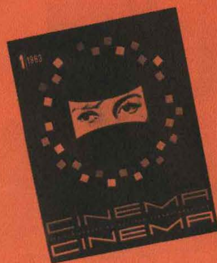
Se ridică deci în discuție o problemă de interes general pentru creația graficienilor noștri, o problemă cu multiple aspecte. Am vorbit despre descriptivism, dar nu putem uita nici reversul medaliei. Fugind de descriptivism, căutînd o formă grafică mai îndrăzneață, se ajunge uneori la rezultate tot atît de nedorite, atunci cînd în afiș ideea și atmosfera afișului „se evaporă" și rămîne din nou o imagine care nu comunică nimic privitorului. E, de pildă, cazul afișului *Casa de la răscruce*, de Radu Veluda. Filmul are o evidentă tensiune dramatică, dar afișul, compus din elemente statice, decorative, într-o cromatică foarte luminoasă, ar corespunde mai bine unei comedii despre lipsa de locuințe. Sau afișul lui Baroi pentru *Soldați fără uniformă*: o întretăiere de linii negre, dese, drepte și curbe, orizontale și verticale, lasă cu greu să se întrevadă undeva două pete mici, negre, care ar fi poate niște siluete umane, plasate fără sens în acest păienjeniș haotic. Dacă ne-am propune să analizăm acest joc de linii, să-i găsim un sens, nu am putea decît să ajungem la concluzia că el denaturează filmul.

Sînt foarte multe lucruri care s-ar cuveni discutate în legătură cu afișul de film și un articol, mai ales dacă nu se integrează unor preocupări sistematice ale revistelor noastre pentru acest gen, va fi inevitabil sărac în raport cu multitudinea problemelor care-și așteaptă soluția. Nu demult a avut loc la revista „CINEMA" o masă rotundă dedicată afișului de film, la care am avut posibilitatea să particip împreună cu cîțiva graficieni: Iosif Molnar, Lipan Alămaru, Eugen Mihăiescu, Nicolae Claudiu, Ion Drăgan, Ladislau Braun și alții. Așa cum a rezultat cu acel prilej, ar fi utilă o discuție despre metafora în afișul cinematografic sau despre folosirea culorii; o problemă specifică a afișului de film este folosirea fotografiei. S-ar cuveni analizate dimensiunile și formatul, ca și condițiile de tipărire, caracterul și plasarea titlurilor, calitatea cernelurilor etc. Nici condițiile de expunere n-ar trebui uitate. O discuție amplă s-ar putea desfășura pe marginea specificului genului ca atare, despre prejudecățile care-l împiedică să se afirme și să se valorifice. Dintre toate problemele care-și așteaptă rîndul la discuție, una însă nu suferă nici o amînare.

Am să mă refer la un afiș expus anul trecut, afișul filmului *Copilăria lui Ivan* (tradus la noi *Flăcări și flori*). Este un afiș slab sub toate aspectele (autor, Rusu Șerban), iar în raport cu valoarea excepțională a filmului, de-a dreptul regretabil. Nu e singura dată cînd o operă cinematografică de mare valoare, distinsă și cu premii internaționale, este deservită de afiș. Nici afișul filmului *Balada soldatului* nu era mai demn de opera inspiratoare. Soluții minore au fost folosite și pentru filmele *Divorț italian*, *O slujbă sigură*, *Insula*. Nu facem analiza acestor afișe, fiindcă de data aceasta ne interesează doar decalajul, vizibil pentru oricine, între valoarea filmului și factura afișului. Autorii și editorii (Direcția rețelei cinematografice și difuzării filmelor) tratează cu evidentă neînțelegere operele în cauză și nu schițează nici un efort suplimentar în sprijinul lor, nici în privința dimensiunilor afișului sau a realizării lui tipografice. Filmele respective, în drumul lor către spectator, n-au beneficiat de concursul publicității, în virtutea unei practici egalizatoare, care pune pe același plan filmele, indiferent de valoarea lor. Este tot ce poate să fie mai străin de spiritul publicității noastre, fără a mai vorbi de obligațiile de ordin cultural, care revin rețelei cinematografice. Dacă mijloacele artistice și tehnice de care se dispune nu sînt folosite pentru a plasa anumite accente în reclamă (iar afișul de film nu poate ignora faptul că el este reclama unei arte și totodată arta reclamei), atunci avem motive să ne îngrijorăm mai mult decît în fața unuia sau mai multor afișe slabe sub raport grafic. Se pune întrebarea dacă însăși orientarea acestei reclame este făcută cu cuvenita înțelegere pentru valorile ideologico-artistice și cu suficient spirit de răspundere. Privind afișele editate de Direcția rețelei cinematografice în cursul unui an, nu vom putea să deducem care au fost filmele recomandate cu deosebire spectatorilor.

Este greșită părerea după care filmele bune își fac singure reclama. Această opinie defetistă nu ține seama de faptul că au fost unele filme importante care, dacă s-ar fi bucurat de o mai caldă apreciere din partea rețelei cinematografice, ar fi cucerit un număr mult mai mare de spectatori. Primele intrări la un film contează foarte mult. Aceasta este o regulă generală a reclamei cinematografice de care ar trebui să se țină seama, o condiție a reușitei sale. Aplicarea ei ar proba înțelegerea rolului activ al afișului și al celorlalte mijloace de popularizare a filmelor, ar ilustra conștiința limpede a scopului reclamei cinematografice.

Eugen SCHILERU



După un an de apariție



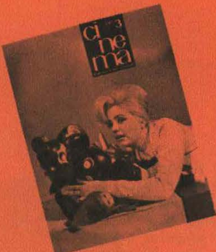
Iată-ne, deci, la capătul primului an de existență a revistei „Cinema". Au rămas în urmă douăsprezece înfățișări la judecata cineaștilor și a milioanelor de iubitori de cinema din țara noastră, 432 pagini de revistă.

Răsfoind prima colecție anuală a revistei „CINEMA" nu putem să nu încercăm un sentiment de recunoștință față de această încredere acordată publicației noastre. Retrospecția „cinematografică" a revistei noastre dezvăluie pagini mai sclipitoare sau mai cenușii, un conținut neancorat de fiecare dată în stricta actualitate, o ținută grafică poate nu întotdeauna de rigoare, totuși un aspect constant evolutiv, și, aici, trebuie să mulțumim din inimă excelenților tipografi de la „Casa Scînteii" care, cu dragoste și dăruire, s-au plecat asupra paginilor crude ale revistei, spre a le da o formă cît mai vie și mai atrăgătoare. Ne gîndim cu gratitudine la monotipiștii de la culegere, la paginatori, la lucrătorii de la montaj și retuș, la gravori, la muncitorii de la mașinile de imprimare și legători, la toți cei care au dat înfățișare vie, din cerneală și hîrtie, strădaniei noastre aflată nu totdeauna la înălțime.



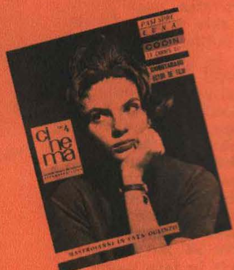


Știm că încrederea zecilor de mii de cititori ai revistei „CINEMA" trebuie consolidată și justificată mai departe, făcînd din revistă ceea ce ne propunem inițial să fie: o publicație combativă și militantă în slujba artei cinematografice realist-socialiste, un organ de presă popularizator de inițiative valoroase pe calea dezvoltării filmului romînesc. Puținele succese dobîndite, atașamentul cititorilor, atestat de miile de scrisori sosite la redacție, contribuția criticilor și a cineaștilor noștri la dezbaterea fenomenului cinematografic intern și extern, relațiile cu presa de specialitate din întreaga lume, ne stimulează în continuare efortul pentru realizarea unei reviste de calitate.





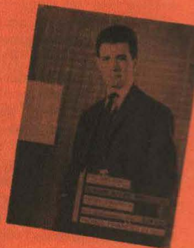
Pentru iregularitatea apariției, pentru profilul atît de „mobil" în primul an de existență, nu ne rămîne decît să cerem încă o dată iertăciune celor ce n-au încetat să caute la chioșcuri revista, indiferent dacă între apariția numerelor se scurgea dublul timpului permis sau dacă formatul și ținuta grafică s-au schimbat la primele trei numere, pînă la nerecunoaștere. Totul nu era decît mărturia unei strădanii de îmbunătățire, izvorîtă din necesitatea de a oferi cinematografiei o publicație de înaltă ținută.





Anul care începe ne stimulează dorința de perfecționare a publicației noastre. Ne angajăm la un conținut mai activ, mai prezent în actualitate, mai viu și mai eficient, la o apariție regulată, la o ținută grafică de mai bună calitate, știind că putem conta mai departe pe ajutorul neprecupețit al maeștrilor noștri tipografi.





Nădăjduim că vom reuși să ne îndeplinim sarcina propusă, îndreptățind astfel încrederea acordată.







CALITATEA FILMELOR ȘI „SUCCESUL DE CASA"

În viața culturală a orașului Baia Mare, cineclubul de la Casa de cultură a sindicatelor ocupă un loc important. În fiecare luni după-amiază se adună aici un public numeros. Se vizionează filme din cele mai reprezentative pentru diverse școli cinematografice. Cineclubul și-a îndreptat de la început atenția spre educarea gustului cinematografic al spectatorilor (de unde, dezvoltarea cu precădere a Cercului de prieteni ai filmului). În 1963 (al treilea an de la inaugurarea activității), două au fost modalitățile folosite pentru a familiariza amatorii de cinema cu valorile celei de-a șaptea arte: medalionul (Alexei Batalov, Jean Gabin, Gérard Philippe și altele) și ciclul tematic („Tineri regizori sovietici", „Ecranizări după opere literare celebre" etc.).

Preocupați de cultura cinematografică, cineclubiștii băimăreni au făcut și primii pași spre film.

Interesul pentru film nu se rezumă aici doar la participarea pasivă la vizionări. Cum e și firesc, operele de valoare suscită discuții. Parcurgînd (fie și sumar) file din istoria filmului, înțelegîndu-i estetica, cineclubiștii ajung, nu de puține ori, la ardente schimburi de păreri asupra bunului și prostului gust în aprecierea unor producții cinematografice. Am asistat la o asemenea discuție. Mi s-a părut rodnică și interesantă. Din cele spuse reieșea limpede un lucru, de loc lipsit de importanță: cineamatorii de la Baia Mare au depășit cu mult stadiul aprecierii suficiente, rudimentare, a filmului — „Mi-a plăcut" sau „nu mi-a plăcut"—, au început să fie înlocuite de argumentații temeinice.

„Cum se poate complace cineva — spunea lectora universitară Monica Lazăr — în a vedea pe ecrane numai fastuoase mistificări istorice (gen *Cartagina în flăcări*)? Și mă întreb: mai crede oare Direcția difuzării filmelor că asemenea pelicule «educă» publicul?" Parcă pentru a ne oferi un exemplu concret, la cinematograful „Minerul" (din cele 5 săli ale orașului, cea de premieră) rula... *Elena din Troia*.

„Ne place filmul muzical" — a spus inginerul Eugen Weimberger. Dar producții de felul filmului *Tu ești minunată* devalorizează genul. Iar luxul ostentativ nu poate umple golul pe care-l provoacă lipsa adevăratei muzici (care se cîntă foarte rar în *Acord final*).

„Noi, cei din *provincie* (cuvîntul trebuie înțeles neapărat între ghilimele, pentru că viața de azi a Băii Mari nu mai răspunde de loc acestui apelativ — *n.n.*) vedem foarte tîrziu filmele bune. Am aflat din ziare că vor rula în Capitală cîteva filme premiate în acest an la Cannes sau Moscova. Mă tem că le vom vedea de-abia în primăvara lui 1964, în timp ce superproducții de felul *Elenei din Troia* sau *Cel mai mare spectacol* își găsesc imediat locul pe ecranele din Baia Mare", a spus tînărul jurist Adrian Man. „Aș adăuga la cele spuse de colegul meu de cineclub, a intervenit în discuție inginerul Ovidiu Vîclea, că la educația cinematografică a publicului din diferite orașe ale țării ar trebui să-și aducă o mai mare contribuție întreprinderile cinematografice locale, responsabilii de sală etc. Goana după «succese de casă» în dauna calității, a mesajului filmului, face să se întîrzie prezentarea producțiilor valoroase".

„Noi, cineclubul — cu cele 60 de filme pe care le aducem într-un an — ne străduim să umplem o serie din «golurile» pe care Difuzarea filmelor le lasă prea des spectatorilor", a precizat inginerul Ion Nastai.

Intervențiile în discuție au fost numeroase. Cele pe care le-am consemnat aici au darul să sublinieze două lucruri: în primul rînd, importantul rol pe care pot (și e necesar) să-l aibă cinecluburile în formarea unui public exigent. În al doilea rînd, se impune revizuirea criteriilor după care D.R.C.D.F și întreprinderile regionale difuzează filmele și asigură circulația lor.

Al. R.

FILMUL romînesc în '63

În cinematografie nu sînt vacanțe. În activitatea unui studiou cinematografic sfîrșitul anului îi găsește pe regizori, tehnicieni și artiști într-o febrilă perioadă de muncă. Întorși din localitățile unde, în timpul verii, echipele au realizat exterioarele unora dintre peliculele aflate pe șantier, ei încep (ori definitivează) montajul, înregistrarea sonoră a textului (postsincronul) și sînt, de pe acum, cu gîndul la filme viitoare.

Revista noastră, aflată la cel de-al doisprezecelea număr al său, a avut prilejul să-l informeze pe cititor (de cele mai multe ori într-un mod foarte puțin operativ, e drept) asupra celor mai recente producții ale studioului „București" și asupra șantierului celei mai tinere dintre arte. Însoțiți de Gopo am asistat la startul noului său film de lung metraj, Pași spre lună, în care prodigiosul nostru cineast încearcă un lucru inedit. Este elogiată aspirația tuturor zburătorilor lumii de a străbate treptele selenare și elogiul e realizat într-o desfășurare narativă alertă, în care secole întregi sînt „comprimate" în numai cîțiva metri de peliculă și în care lipsește dialogul. În ce măsură a izbutit „Gopo-sapiens" (cum a fost numit în presa din țara lui Disney) să împace verva, umorul, neastîmpărul ideilor sale artistice cu tehnica filmului de lung metraj și sporita receptivitate la nou a spectatorului, rămîne de văzut. E sigur însă că Pașii spre lună vin să continue un drum bogat în căutări.

Filme realizate după scenarii care-și propun să fie imagini ale actualității, Un surîs în plină vară (regizor: Geo Saizescu), Dragoste lungă de-o seară (regizor: Horea Popescu), Anotimpurile dragostei (regizor: Savel Stiopul), Comoara de la Vadul Vechi (regizor: Victor Iliu) și Casa neterminată (regizor: Andrei Blaier) sînt foarte aproape de momentul confruntării cu publicul.

Un loc aparte în șantierul cinematografic romînesc al anului 1963 l-au ocupat ecranizările. Titus Popovici a semnat un scenariu literar realizat după propriul său roman, „Străinul" (regizor: Mihai Iacob), iar Liviu Ciulei turnează Pădurea spînzuraților, transpunere cinematografică a romanului lui Liviu Rebreanu, aparținînd aceluiași Titus Popovici. O încercare temerară de recompunere a atmosferei prozei sadoveniene întreprinde Mircea Drăgan cu filmul Neamul Șoimăreștilor (scenariul: Al. Struțeanu și C. Mitru).

Un număr impresionant de filme documentare și de o mereu sporită valoare artistică realizează cineaștii grupați în jurul studioului lor de specialitate „Al. Sahia".

Încetînd să mai fie un simplu reviriment pentru iubitorii de film de peste hotare, filmul romînesc a început să se impună cu hotărîre la marile festivaluri ale anului. Încă nu s-au stins ecourile favorabile prilejuite de premierea la Cannes a coproducției romîno-franceze Codin (regizor: Henri Colpi). La Festivalul internațional al filmului de la Moscova, Mircea Drăgan a reeditat o performanță remarcabilă cucerind o medalie de argint pentru Lupeni 29 după ce cu doi ani în urmă primea aceeași medalie pentru Setea.

Toate aceste succese care consacră cinematografia romînească, trebuie să-i mobilizeze pe autorii de film pentru a realiza creații de un înalt nivel. Publicul și presa de specialitate nu i-au „cruțat" pe realizatorii unor filme mediocre și n-o vor face nici de acum încolo. Concentrîndu-și atenția asupra unor probleme majore ale vieții, investigînd lucid actualitatea ori interpretînd cu obiectivitate texte clasice, regizorii noștri pot să răspundă așteptărilor, pot justifica încrederea „omului din sală", a spectatorului, criticul cel mai competent.

Am ajuns la ultima filă a calendarului.

Ne îngăduim, în numele colegilor noștri cineaști, să le promitem iubitorilor filmului că anul 1964 va fi un an de căutări creatoare, de împlinire artistică.

„CINEMA"

CODIN: Premiul pentru cea mai bună adaptare cinematografică și Premiul Comisiei superioare tehnice franceze pentru imagine și culoare la cel de-al XVI-lea Festival internațional de la Cannes (Franța).

LUPENI 29: Medalia de argint a Juriului și Diploma de onoare a Uniunii scriitorilor sovietici pentru calitatea scenariului la cel de-al III-lea Festival internațional al filmului de la Moscova.

DE DRAGUL PRINȚESEI: „Măslinul de argint" la cel de-al IX-lea Festival al filmului comic și umoristic de la Bordighera (Italia), Medalia de aur la Festivalul filmului pentru copii de la Gijon (Spania).

S-A FURAT O BOMBĂ: „Măslinul de argint" la Festivalul filmului comic și umoristic de la Bordighera (Italia).

4 000 DE TREPTE SPRE CER: Diploma de merit la cel de-al XVIII-lea Festival internațional al filmului de la Edinburg (Scoția).

PRIMĂVARĂ OBIȘNUITĂ: Premiul III la Festivalul filmului de la Salonic (Grecia).

NOUĂ ZILE ÎN ITALIA



— La telefon Irina Petrescu!

— V-am căutat pentru a vă solicita cîteva cuvinte despre vizita în Italia.

— Am petrecut în Italia, împreună cu delegația de cineaști romîni, nouă zile minunate. Am fost primiți pretutindeni cu multă căldură și prietenie. Gazdele, producători de film, critici cinematografici, actori, s-au dovedit buni cunoscători ai peliculelor noastre. Filmele romînești prezentate la festivalurile internaționale s-au impus și avem mulți simpatizanți. La Milano, în patru seri consecutive, s-au prezentat patru filme romînești diferite ca orizont tematic și interpretare. La Roma a avut de asemenea loc o gală și am trăit cu toții seri de succes. În special *Tudor* și „Bomba" lui Gopo au plăcut în mod deosebit. De altfel, toate filmele cu care ne-am prezentat au fost cumpărate și spectatorii italieni le vor putea viziona în curînd.

Cele nouă zile petrecute în Italia au fost adevărate zile de consacrare a virtuților cinematografiei romîne, cinematografie a cărei prezență se face tot mai intens simțită în circuitul mondial.

— Necunoașterea de către public a istoriei noastre n-a împiedicat înțelegerea deplină a filmului *Tudor*?

— A fost și teama noastră, dar din fericire s-a dovedit neîndreptățită. Chipul eroului a fost îndrăgit, și sensul epic al narațiunii cinematografice n-a scăpat spectatorilor. În Italia a fost elogiată interpretarea artistului poporului George Vraca în rolul lui Brîncoveanu.

— Dar Petruț?

— Petruț a plăcut enorm. Zeci de felicitări l-au răsplătit la sfîrșitul proiecției, subliniindu-se grava răspundere pe care a presupus-o acest rol și modul strălucit în care tînărul actor l-a reîncarnat pe legendarul Tudor.

„TUDOR" LA MILANO



— Alo! Cu Emanoil Petruț, vă rog...

— La telefon.

— Aici revista „CINEMA". Vă rugăm să ne împărtășiți cîteva impresii despre recenta vizită făcută în Italia.

— N-aș fi crezut niciodată că avem atîția prieteni în țara lui De Sica și a lui Fellini. Toate serile pe care le începeam cu inima strînsă de emoție se sfîrșeau cu ...aplauze. Este un lucru evident că filmul romînesc are de pe acum foarte mulți admiratori peste hotare, valoarea peliculelor romînești — consacrată la cîteva festivaluri internaționale — fiind remarcată unanim. Numai astfel se explică faptul că mulți producători de filme italieni s-au arătat interesați să colaboreze cu noi în vederea turnării unor filme viitoare. Un prim pas îl va constitui coproducția romîno-italiană *Ovidiu*, film care ar urma să se realizeze la Sulmona în Italia și la Constanța în Romînia. E o idee minunată, și evocarea cinematografică a vechiului Tomis va fi un act tulburător. Exemplul coproducției romîno-franceze *Codin* este încurajator. Regizorul Colpi nu contenește să-i laude pe cineaștii noștri pentru excelentele condiții pe care i le-au oferit în vederea filmărilor. Personalități de frunte ale cinematografiei italiene sînt gata să conlucreze cu noi.

Vă rog să le vorbiți cititorilor despre caldele aplauze cu care filmele noastre au fost întîmpinate de către publicul italian, unul dintre cele mai competente și mai exigente din lume. În plus, limba romînă, cu sunete familiare limbii italiene, i-a atras în chip deosebit pe prietenii noștri. A fost o vizită memorabilă.

— Vă mulțumim.

★

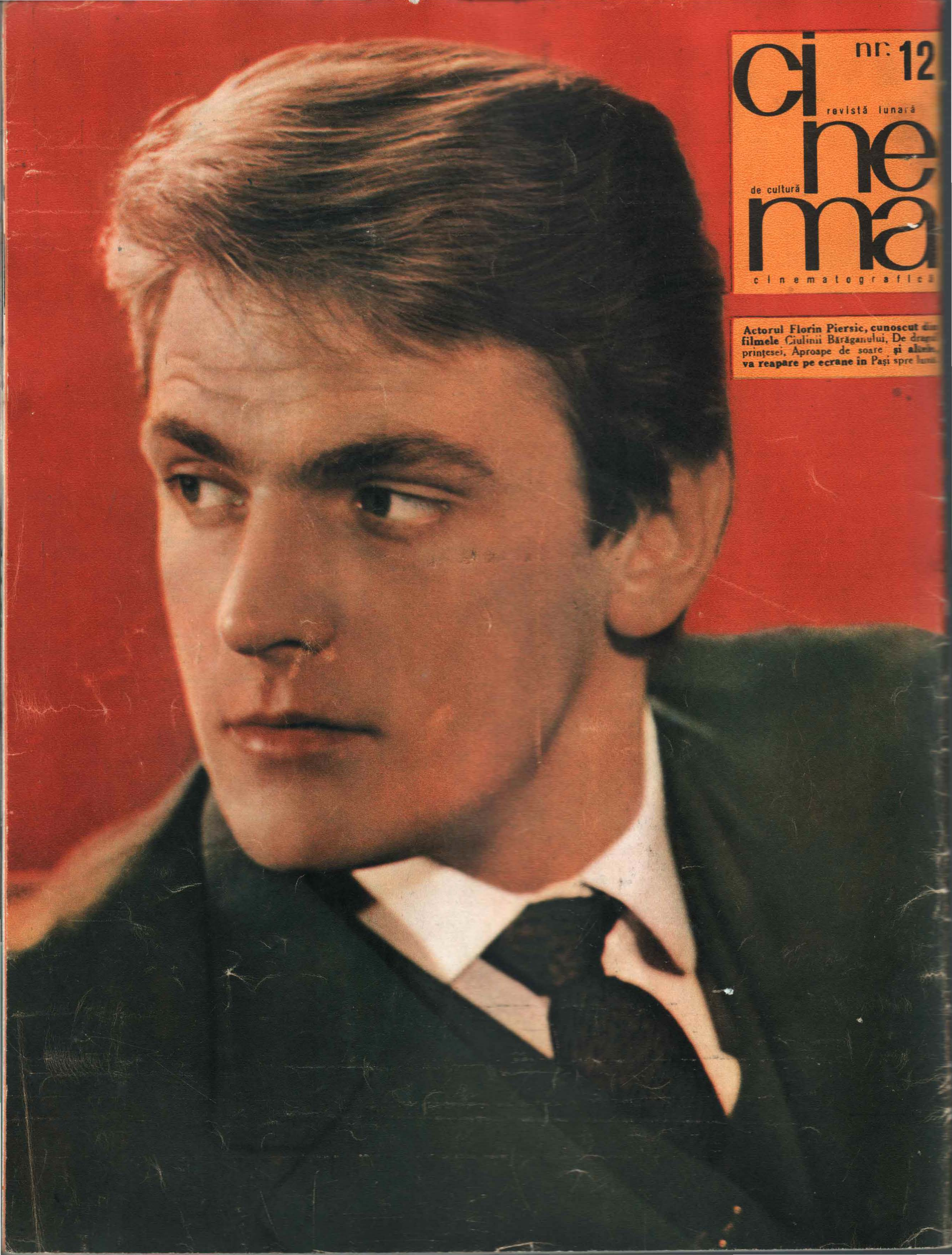
Post scriptum...sonor: Alo, „Cinema"? Să nu uitați să scrieți despre Irina Petrescu. Tînăra noastră actriță a avut un succes formidabil!





■ CINEMA revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ioan Grigorescu, Macheta: Vlad Mușatescu ■ Coperta I — foto „La Fiera del Cinema". Coperta IV — foto Clara Spițer ■ Redacția și administrația: București — Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei ■

41.017


nr. 12
ci
ne
ma
revistă lunară
de cultură
cinematografică
Actorul Florin Piersic, cunoscut
filmele Ciulinii Bărăganului, De
prințesei, Aproape de soare și
va reapare pe ecrane în Pași spre